

جامعة أم درمان الإسلامية
كلية اللغة العربية

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة

بعنوان:

الشعر المسرحي في السودان

"عبدالله الطيب والفيتوري نموذجا"

إعداد الطالب

يعقوب عبدالله الشيخ يعقوب

إشراف بروفسير

عبدالله فضل بريمة

١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م


بسم الله الرحمن الرحيم

الآيـة

قال تعالى: ﴿ نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القراءن وأن كنت من قبل لمن الغافلين(٣) إذ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إنى رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين (٤) قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين(٥) وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما آتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسحاق إن ربك عليم حكيم(٦)﴾

سورة يوسف(٣-٦)

الإهداء

إلى روح جدِّي الذي أجده عند الملمات الشيخ/ موسى الشيخ هجو

و إلى والدتي التي برضاها أحبني والدها.....

و إلى والدي الذي يبجلني لتسميتي بوالده .....

وإلى مشرفى البروفسير/ عبدالله فضل بريمة الذي أولاني رعايته....

وإلى إستاذي د/بشير عباس الذي أقترح لي عنوان البحث ومشرفي على الماجستير ....

وإلى طلبتي بجامعة السودان وجامعة سنار.....

وإلى الذين يدور الحوار معهم ... ولهم من أجل رقيّ اللغة العربية أهدى إليهم هذا البحث...

شكـــر وتنويـــه

قال تعالى: ﴿وإذ تأذن ربُّكم لئن شكرتم لأزيدّنكم﴾

وقال ﷺ "**من لا يشكر الناس لا يشكر اللّه، ولا يعرف الفضل لذوى الفضل إلا أهل الفضل**"

أتقدم بالشكر والتقدير لإستاذى البروفسير/ **عبداللّه فضل بريمة** الذى كان

بتوجيهه ومراقبته لكافة مراحل هذا البحث أكبر الفضل في إنجازه كما كان لعلمه وخبرته أثرهما الفّعال في حل المعضلات التى كانت تعترض البحث

كما أتقدم بالشكر للمشرفين علي **مكتبة جامعة أم درمان الإسلامية** الرئيسية، وفروعها ومكتبة **السودان بجامعة الخرطوم** ومكتبة **كلية الموسيقى والدراما بجامعة السودان** الذين قدموا لي العون الّلازم لجمع معلومات هذا البحث....

كذلك الشكر موصول إلى الدكتور/ **الرشيد العوض** وسكرتيرته/ **ثويبة عمر** التى صنعت هذه الحروف لعونهما الأكيد في تسهيل مهمة إعدادى لهذا البحث كما أتمنى أن يكون هذا البحث بمثابة شكر لكل من نصح أو أعان أو قدم معلومة أو صححها مِن مَن لم يرد ذكرهم والشكر من قبل ومن بعد للّه رب العالمين...

ملخص الدراسة

يتكون البحث من ثمانية فصول وكل فصل يتكون من عدة مباحث ففي المبحث الأول تحدث الباحث فيه عن نشأة المسرح ومعرفة الإنسان البدائى للدراما من خلال مقاومته لقوى الطبيعة وقيادة القبيلة ثم ظهور الأسطورة وحضارة وادى النيل بمسمياتها المختلفة. أما المبحث الثانى تناول فيه الباحث المسرح عند الإغريق وحديث أرسطو عن المأساة والملهاة وأغانى الدثرامب.أما المبحث الثالث من الفصل الأول تناول فيه الباحث المسرح عند العرب وكيف أن الشعوب العربية عرفت أشكال مختلفة من النشاط المسرحى من خلال الطقوس الدينية والاجتماعية ودور الخلافة العباسية . أما المبحث الرابع فكان عن الشعر عند الانجليز بداية بالرواد الحقيقين في مجال الكوميديا الرومانسية في انجلترا الذي تفردت بها الدراما الانجليزية عندما ابتعدت عن الكنيسة١٢١٠م.أما المبحث الخامس والآخير فكان عن المسرح السودانى وقد ظهرت من خلال العروض الاحتفالية حيث كانت البداية لأول مسرحية سودانية هي (النكتوت) لعبد القادر مختار ١٩٠٢م ثم ظهرت محاولات في التاليف المسرحي بالشعر العامي حتى نشأت المسرح القومي.

وفي المبحث الأول من الفصل الثانى كان عن حياة الشاعرين ووثقافتهما باعتبارهما مفتاح لشعرهما المسرحي . أما المبحث الثانى فكان عن نشأة حياة عبد الله الطيب ومراحل تعليمه التي كان لها أثر واضح في مسرحياته. أما المبحث الثالث فكان عن حياة محمد مفتاح الفيتوري ومراحل تعليمه وأثرهافي مسرحياته.

أما الفصل الثالث ففى المبحث الأول كان مدخل لعناصر المسرحية بداية بالفكرة الأساسية التي تدور عليها كما لابد أن تعتمد المسرحية على قصة أو حادثة تعرض علينا من خلال الحوار ولابد أن تكون القصة مظهراً من مظاهر النشاط الإنساني كما لابد أن تكون في المسرحية شخصيات تحدث أو يحدث لها الحدث ومن خلال لقاء الشخصيات وعلاقتها ومعايشتها للحدث المسرحي يكون الصراع ومن خلال تفاعل الأحداث في صورة حوار يتم البناء الفني للمسرحية.

أما المبحث الثاني كان عن الفكرة الأساسية في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب مأخوذة من التراث التاريخي العربي وهى تجسد الصراع الذى اشتجر بين الموالى الفرس وبين العرب.

أما الفكرة الأساسية لسولارا هي قصة أفريقيا المضطهدة وقصة الإنسان الأسود الذى ظل مستقلاً لعهود طويلة. أما الفكرة الأساسية لعمر المختار فهي عن المناضل "عمر المختار" الذى تزعم الثورة الوطنية ومعه الشعب الليبي ضد الطغيان الفاشستي.

أما المبحث الثالث فكان عن شخوص مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب التي تعددت شخوصه وتباينت ملامح استخدامها بين الوظيفة الدرامية للشخصيات الرئيسية والثانوية.

أما شخوص مسرحية سولارا فهي تقدم إنتمائين متصادمين فهنالك نازاكي المغني غير المرئي وسولارا وبوكمان ا وдينج وسافو ثم العجوز العرافة وفي المقابل يأتي الشاعر الفيتوري بشارلي وادجار واستانلى كتجار للرقيق وتوماس حاكم القلعة وجنرال حاكم هاييتي وتوربان كنموذج للملاك.

أما مسرحية عمر المختار فتتكون من شخصيات عربية رئيسية هم أم سلمى العجوز العمياء وأبنتها سلمى وزهير الشاب الليبي الثائر وعمر المختار قائد الثورة الوطنية وراشد مستشار عمر والمنصور مساعده وعبد السلام أحد المجاهدين.

أما المبحث الرابع فكان عن انماط أما الشخصيات الأجنبية الرئيسية مثل الجنرال غرازياني قائد قوات الفاشستية والمجندة جينا والكولونيل ماليتي. أما الشخصيات الثانوية مثل الإمام والملازم والخائن أما النكرات فضباط وجنود ومجاهدون ونساء والجلاد ومساعده.

الصراع ومفهومه في المسرحيات الثلاث ففي مسرحية عبد الله الطيب يظهر الصراع بين آل برمك ودار الخلافة أما في مسرحية سولارا فيظهر الصراع بين (بنوستالجيا) الحياة الإفريقية في صميميتها وجوهريتها قبل أن يجهز عليها الزحف العدواني الأبيض.

أما مسرحية عمر المختار فكان صراع بين الشخصيات الأجنبية وبين الثوار الليبيين

أما المبحث الخامس فكان عن الحوار في المسرحيات الثلاث التي تجعل الحوار دافقاً يقود إلي تطور الأحداث في المسرحيات.

أما المبحث السادس فكان عن التراث ففي مسرحية(نكبة البرامكة) نجد عبد الله الطيب قد اقتبس كثيراً من اشعار العرب في بعض حوارات المسرحية كذلك نجد تعدد الاشارات لشكسبير في مقدمة مسرحيته وظهور ربات العذاب كما في المأساة الإغريقية.

أما التراث في مسرحية سولارا يظهر في استرفاد الثقافة الزنجية التي تنتج من معتقدات شتى كقداسة الأرواح وميثولوجية الزنوج. أما في مسرحية عمر المختار فيظهر التراث في قراءة العجوز للغيب من خلال الحصى وإيمان الكولونيل بقراءة النجوم وإيمان المرأة المجندة(جينا) بالمسيحية والإسلام كدين واحد وإيمان عمر بالقضاء والقدر.

أما الفصل الرابع يتحدث فيه الباحث عن الصورة ففي المبحث الأول كان مدخل عن الصورة في الشعر المسرحى وهى ليس استعمال الكلمة بمعناها النمطي بل يعمل إلى تعدى الوضع الإشارى إلى الانتقائى فعلاقة الصورة الشعرية بالدراما هى تجسيد للمشاعر والانفعالات وتجسيم للمواقف الدرامية في هيئة الشخوص. أما المبحث الثانى فكان عن الصورة في (نكبة البرامكة) بداية تحدث عن الصورة البسيطة يعنى بها الصورة البسيطة النقلية ثم المركبة وهى الايحائية التى تتطلب مهارة الكاتب وذكاءه وتعبر عن المعنوى بصورة حسية أما الصورة العنقودية وهو الجمع بين الصور الجزئية ثم تحدث الباحث عن الخصائص التصويرية والأسلوبية في مسرحية عبدالله الطيب. كذلك تحدث عن التراكيب اللغوية للصورة. أما المبحث الثانى فكان عن الصورة في مسرحية سولارا للفيتوري من خلال الصورة البسيطة والمركبة والعنقودية وتعريفاتها السابقة أو من خلال الخصائص التصويرية والأسلوبية والتراكيب اللغوية.

أما المبحث الرابع يتحدث عن الصورة في مسرحية عمر المختار سواء كان من خلال الصورة البسيطة، المركبة، العنقودية أو الخصائص التصويرية والأسلوبية. والتراكيب اللغوية للصورة.

أما الفصل الخامس كان عن "فكرة الموت". في المسرحيات الثلاث.

أما الفصل السادس فكان عن القضايا الاجتماعية في المسرحيات الثلاث.

أما الفصل السابع فكان عن القضايا السياسية في المسرحيات الثلاث

أما الثامن الثالث فكان عن القضايا الإنسانية في المسرحيات الثلاث.

وأخيراً الخاتمة التى تبين فصول ومباحث الدراسة.

Research Abstract

The present research is comprised of eight chapters with many themes each. In the first theme of the first chapter, the researcher talked about the evolution of theatre, the primitive man's knowledge about drama through his resistance to the natural forces, tribal leadership besides the emergence of myth and the river Nile civilization with its various names. In the second theme of the same chapter, the research focus was on the Greek theatre, Aristotle's talk on the tragedy, comedy and the dithyramb. The third theme covered the Arab theatre and how the Arab nations came to know different forms of the theatrical activity relying on religious and social rituals and the role of the Abbysaid Caliphate the fourth theme was about the English poetry beginning with the real pioneers in the romantic comic field in England's unique drama when it detached itself from the church in 1210.

The last theme was about theatre in Sudan which emerged from the ceremonial shows from where the first Sudanese play (Naktout) by Mukhtar Ajouba came. Afterwards theatrical composition efforts in colloquial took place until the coming into being of the national theatre.

The second chapter's first theme focused on the life of the man- of – letters and his culture, being the key to his letters and drama.

The second theme covered the growth and life of Abdullah Eltyeb and the phases of his education which had clear influence on his plays.

The third theme focused on Mohmmed Muftah Elfaituri's life the steps of his education and its effect on his plays.

In the third chapter, the first was an introduction to the elements of a play and the beginnings of its principal nation. The play must use a story or an episode and show it through a dialogue.

The story should be a manifestation of human life. The play should also have characters that are part of the events, and through the encountering of these characters and their living with the theatrical event the struggle takes place, through the interaction of events in form of dialogue, the artistical structure of the play is formed. Regarding the second theme, the main idea in "Elbaramika's Catastrophe" by Abdullah Eltyeb was taken from the Arab historical heritage. It embodies the dispute that took place between the Persians Mawaly and the Arab.

The main idea of "Solara" is the story of the oppressed Africa and the blacks remained exploited for a long time. The motif of "Omar Elmukhtar" is about the freedom fighter Omar Elmukhtar who led together with his people the Libyans the national revolution against the fascist tyranny. The third theme is dedicated to "Elbaramika's Catastrophe" by Abdullah Eltyeb, and its different characters that were variously used between the dramatic function of the leading and secondary characters. As for the characters of "Solara" play, they present two conflicting affiliations; there is the invisible singer Nazaki, Solara, Bokman, Deng and then the old fortune-teller Savo. Equivalent to it Elfaituri brough in Charlie, Edgar, and Stanley as slave traders, Thomas the Master of the castle and the ruler of Haiti ND Torban as a model of an angel.

On the other hand, Omar Elmukhtar play is composed of main Arab characters: The old blind Umsalama and her daughter Salma, the young revolutionary Libyan Zuhair, Omar Elmukhtar the leader of the Libyan National Revloution, Rashed the advisor of Omar, Elmansour his assistant abd Abullsalam one of the jihadists. For the main foreign characters e.g. general Garaziani the commander of the fascist forces, the recruit Jenna and colonel Maleety. The secondary characters were for example the imam, the lieutenant and the traitor. The unknown persons were the officers, soldiers, jihad militants, women, the hangman and his assistant.

The subject matter of the fourth theme is the patterns of conflict and its concept in the three plays. In Abdullah Eltyeb's play the conflict emerges beween Al-Baramk and the caliphate seat. As for Solara play, the conflict took place between African life nostalgia, in its heart and essence before the white offensive crawling army destroyed it.

As to Omar Elmukhtar play, the conflict was between the foreign characters; against the Libyan revolutionaries. The fifth theme dealt with the mediums of dialogue in the three plays that made the dialogue flowing out leading to the advancement of the dialogue in the three plays. The sixth theme revolves around the heritage.

In his "Elbaramika's Catastrophe", Abdullah Eltyeb quoted a great deal of Arab verses in some of the dialogues in the play. We can also find diversity of gestures to Shakespeare in the play introduction and the emergence of goddess of torture as in the Greek Tragedy.

The heritage in "Solara" play is clear in supporting the Negroid culture which is originated from various creeds such as the holiness

of the souls and the Negros mythology. In "Omar Elmukhtar" The heritage comes to light in the fortune-teller forecasting of the unseen by using stones, the colonel belief in stars fortune-telling, the belief of the recruit women Jenna in Christianity and Islam as one religion and Omar's belief in act of God.

The forth chapter dealt with the image. The first theme was an introduction to image in the theatrical poetry where the words are not used in their normal meaning, but it goes beyond the indicative situation to the selective one. The relationship between the poetic image and the drama is to embody the feelings and emotions, and the embodiment of the dramatic attitudes in the shape of the characters.

The second theme is about the image in "Elbaramika's Catastrophe". In the beginning, it talked about the simple image i.e. the simple related image, then the compound one, which is suggestive and calls for the writer's skill and intelligence. It phrases the moral meanings in a sensational manner. Regarding the cluster image it combines between the partial images. The researcher then talked about the imagery and stylistic characteristics in Abdullah Eltyeb's play. He also touched on the linguistic structures of the image. The second theme is devoted to the image in "Solara" play by Elfaitorie through the simple, compound and cluster image, and their pervious definitions, or through the imagery, stylistic and language structure characteristics.

The fourth theme is focused on the image in the "Omar Elmukhtar" play, whether through its three classifications: simple, compound and cluster image, or the imagery and stylistic characteristics, and linguistic structures of the image.

The fifth chapter deals with the "the idea of death".

The sixth chapter reaches for the social issues in the three plays.

The seventh chapter picks up the political issues in the three plays.

The eighth examines the issues of humanity in the three plays.

The finally the conclusion shows the chapters and themes of the study.

مقدمة البحث

١- أهمية البحث وسبب اختياره:

تكمن أهمية وسبب إختياره بأن المسرحية تعد أهم الأجناس الأدبية التى إنتهي إليها فن الشعر منذ عهد اليونان لدى أرسطو ثم أخذت المسرحية إلى بقية أقطار العالم ومن بينها السودان لأن ما من أمة من الأمم تمر بمرحلة من مراحل تطورها إلا وتجد المسرحية قد أصبحت مطلباً من مطالبها الاجتماعية التى لابد لها أن يستجيب لها الموهوبون بالإبداع والإبتكار والفن الجميل. كان المسرح في نشأته الأولى قد تطور من التراث الشعري اليوناني المتمثل في أغاني الدثرامب ومن ذلك الحين أرتبط الشعر بالمسرح حيث كان المسرح يتناول سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية أو شبه مقدسة في مجابهة المحن حيث تطلبت الشخصية غير العادية والأحداث غير العادية لغة غير عادية ومن ذات المنطق قد نشأة المسرح في الشعر وأرتبط الشعر بالمسرح كما كان البحث عن أصول المسرح في الشعر السوداني والوقوف على الجذور الممتدة التى واصلت النمو حتى التحمت مع الشكل المسرحي الغربي/العربي حين وصل إلى السودان وأخذ السودانيون تأثراً، لهذا كان التركيز في البحث عن الشعر المسرحي في السودان الذي هو الثمرة الناضجة المتسقة مع موروث الشعر الدرامي في السودان الذي أتجه ناحية القص والحكي وماهية الفعل ورد الفعل وأتضح في شعر الدوبيت والمسدار الذي يقوم على الحوار والحركة ويصور المشاهد وقد قام الحوار فيه بنقل الصراع النفسي والاجتماعي داخل القصيدة مما جعل الباحث يعتبره من الأصول الحقيقية للشعر المسرحي في السودان لأنه أكثر إتساقاً مع روح النص – موضوع البحث ومع طبيعة الشعر المسرحي الذي ورث كل هذه التقاليد الفنية من موروثات، ودوبيت، ونم، ولحن، وحكاية، وسيرة، وتاريخ، ولم يبخل في أرقي حالاته عن تقنيات الشعر المسرحي وكان التطور في أدوات الشعراء الذين كتبوا هذا المسرح مثل عبدالله الطيب والفيتوري.

ومن هذا جاءت أهمية الدراسة في محاولتها في إعادة النظر في قراءة تاريخ المسرح في السودان من جانب النص بإعتباره عنصراً ذا أهمية في تطور البناء الفني للعشر المسرحي في السودان. ومن خلال كشف الأسس الفنية لعناصر الشعر المسرحي في السودان وعلاقتها بالمظاهر الحضارية الأخرى.

٢- أهداف البحث:

لكل باحث أو بحث هدفان هدف قريب وآخر بعيد أما الهدف القريب فهو الحصول على الدرجة العلمية الذي تمكنه من أداء الفن الذي تناوله للدراسة في المؤسسات العلمية والأكاديمية بالجداره. وأما الهدف البعيد فهو محاولة الباحث لأثراء المكتبة العلمية بما إضاف من جديد في مضمار الشعر المسرحي. وكذلك من أهداف البحث الوقوف والإستفادة من المناهج النقدية الحديثة في دراسة الشعر المسرحي السوداني.

٣- مشكلة البحث وأسئلته:

يحاول الباحث من خلال هذا البحث أن يجيب عن الآتي:

١- كيف نشأ الشعر المسرحي عند الإغريق والإنجليز والعرب وفي السودان الحديث.

٢- ما هي حياة الشاعرين وعصرهما وثقافتهما بإعتبارهم مفتاح لأدب الشاعر ومسرحه.

٣- ما هي عناصر المسرحية وفكرتها وشخوصها وإنماط الصراع فيها والوسائط الحوارية في نصوص المسرحيات المختارة.

٤- ما هي الخصائص التى تميز الصورة سواء كانت بسيطة أو مركبة أو عنقودية والخصائص الأسلوبية والتراكيب اللغوية للصورة في نصوص المسرحيات المختارة.

٥- الكشف عن القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية وعرضها كل ذلك في نصوص المسرحيات المختارة.

٦- كيف يمكن الإستفادة من الاتجاهات النقدية الحديثة في دراة وتحليل نصوص المسرحيات المختارة من الشعر المسرحي السوداني.

٤- الدراسات السابقة:

أن أغلب الدراسات السابقة التى تناولت النشاط المسرحي في السودان تكاد تكون غائبة ويؤكد ذلك عدم وجود دراسة واحدة منشورة في هذا المجال الأمر الذي ساهم في تسطح الدراسات التطبيقية بل وأسهم في فقر المعلومات والصحيح منها على وجه الخصوص على الرغم من أن الدكتور/ أحمد الطيب من الأوائل الذين نألوا درجة الدكتوراه في المسرح من معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بالمملكة المتحدة.

كما أن هنالك دراسة أعدها الباحث سعد يوسف عبيد بعنوان الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ١٩٩٦م وفيها ركز الباحث على الجانب البصري للعروض المسرحية دون الجانب الأدبي للنص المسرحي حسب تخصصه ودراسة مفهوم الهوية والصورة الدرامية في

شعر محمد عبدالحي (العودة إلى سنار) إعداد الطالب/فضل الله أحمد عبدالله ٢٠٠٢م وتناولت هذه الأطروحة استقراء مفهوم الهوية السودانية في اشعار محمد عبدالحي الدرامية وأرتكز الباحث على فرضية أن محمد عبدالحي كتب مجموعة من الأعمال الشعرية التى تتبثق من بين ثناياه أبعاد وعناصر درامية. كذلك هناك دراسة مسرح هاشم صديق إعداد/هبه حسن صالح أحمد ٢٠٠٧م. وقد ركزت فيها الباحثة على الجانب النظري.

أما الدراسة التى بعنوان(بنية التأليف المسرحي الشعري في السودان ١٩٣٠-١٩٤٠م) إعداد الباحث شمس الدين يونس نجم الدين محمد ٢٠٠٤م وهي عن الشعر المسرحي المرتبط بالتراث الشعبي من خلال الدوبيت والمسدار واختار من المسرحيات (خراب سوبا)، (المك نمر)، و(صور العصر) وكلها بالشعر العامي القريب إلى الوجدان السوداني.

وهناك دراسة مبكرة وسابقة لكل هذه الدراسات وهي بعنوان (الأدب المسرحي في السودان نشأته وتطوره) أعدها الدارس بشير عباس بشير بقسم اللغة العربية جامعة القاهرة الأم ١٩٦٨م. تناول فيها الباحث تاريخ نشأة المسرح السوداني ودرس المسرح السوداني بشقيه الشعري والنثري والفصيح والعامي ووقف عند مسرحيتي نكبة البرامكة لعبدالله الطيب وسولارا للفيتوري وهى من أهم الدراسات التى تخص موضوع دراستنا.

هذا ما تمكنت الحصول عليه من المكتبات السودانية والدراسات الإكاديمية. لذا وقع إختياري على الشعر المسرحي لعبدالله الطيب والفيتوري وهو باللغة العربية الفصحى. أما بخصوص المراجع والمصادر فهي قليلة وخاصة المنشور منها ولكنني بذلت قصاري جهدي في استنطاق النصوص المختارة بواسطة الدراسات النقدية التى وجدتها في مكتبات الجامعات السودانية.

٥- خطة البحث:

يتكون البحث من ثمانية فصول فصلان عن التاريخ للمسرحية وشعرائها وفصلان عن البناء الفني واللغوي وأربعة فصول عن القضايا المضمون وكل فصل من عدة مباحث:

الفصل الأول: نشأة المسرح- تاريخى،الفصل الثاني: حياة عبدالله الطيب والفيتوري- تاريخى الفصل الثالث: بناء السرحية (الصراع، الحوار)، الفصل الرابع: الصورة والأسلوب اللغويى، الفصل الخامس: قضية الموت، الفصل السادس: القضايا الاجتماعية، الفصل السابع: القضايا السياسية، الفصل الثامن: القضايا الإنسانية.

٦- منهج البحث:

قد أتبع الباحث المنهج التكاملي لأنه الأنسب لدراسة الشعر المسرحي السوداني وذلك لما أقتضته طبيعة البحث وقد استعان الباحث بالمنهج الوصفي في وصف النصوص التى اتخذها نماذج للبحث كما استفاد من المنهج الإستقرائي في إستقراء عناصر البناء الدرامي من خلال النصوص منطلقاً منها لإستخلاص هذه العناصر كما إستعان الباحث بالمنهج الإستدلالي من خلال الإنطلاق من المفاهيم العامة وطبقها على النصوص بقية الوصول إلى نتائج جديدة كما قدم له المنهج الإستنباطي قدرة الوصول إلى النتائج.

الفصل الأول

نشأة المسرح (عالمياً)

المبحث الأول: نشأة المسرح

لقد نشأ المسرح بصفة عامة في حضن الدين والشعائر الدينية وبدأت الظاهرة المسرحية عموما بالرقص والحركة الصامتة كمحاكاة الطبيعة تعبيراً من الإنسان عن مخاوفه وسجايا تجاه قوى الكون والمعروف أن التمثيل يعني المحاكاة وأن المحاكاة نفسها قد وجدت بوجود الأنسان فالطفل يولد فهو يقلد – يحاكي كي يكتسب الخبرة الإنسانية من محيطه الذي ينشأ فيه وبالطبع كلما تطورت أشكال الحياة وبالتالي وبالضرورة تتطور أشكال المحاكاة والفنون[1].

عرف الإنسان البدائي الدراما في أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهي محاكاة الطبيعة، تساعده في ذلك قدرته على الحركة وتقليد الأصوات وموهبة الخيال التي يتميز بها عن سائر الحيوانات، وكان يستعين بهذه اللعبة على فهم الطبيعة والبيئة من حوله ولأنه كان في صراع مرير مع القوى الطبيعية من أجل الحصول على ضرورات حياته من مأكل ومأوى فقد كان يوجه قدرته الفائقة على المحاكاة نحو هدف عملي دائماً.. فكان يصنع انية الفخار مثلا في اول الامر لكي يستخدمها في حاجاته العملية ولكنه أصبح بعد ذلك يميل الى تلوينها وتزيينها.. أي انه أعطاها مع مرور الزمن لمسة الفن[2].

رقص الإنسان البدائي لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها وقلد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها وبدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية والعوامل المحركة لحياته أو بقائه على الارض. ثم نشأ ذلك الشخص الذي يجمع صفات الكاهن والعالم والمنظم الأجتماعي في وقت واحد وهو همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية كان هذا الشخص هو الذي يقود حركات المجموعة الراقصة أو حركاته التمثيلية الصامتة ويصممها في البداية لأن تنفيذها أصبح يحتاج الى عقلية منظمة.. لذا أصبح هذا الشخص أكثر من غيره يتمتع بموهبة الخلق.. وكذالك كان هذا الكاهن شاعرا بما أوتي من طاقة أبداعية تخيلية تجعله يلبس قوى الطبيعة لباس الأشخاص الأحياء ويعطيها صفات أنسانية أو يصورها على أنها أرواح[3] مع تطور الإنسان البدائي أصبح الملك أو رئيس القبيلة أو الكاهن هو مركز الثقل في الشعائر البدائية التي كانت تمثل بذور الدراما وهو رمز القوة والسيطرة في حياته وبعد مماته – حيث – كان من المعتقد أنه يعود الى

١ عبد الله ميرغني الميري، المسرح في السودان، أوراق للذاكرة، مطبوعات المسرح القومي(٢) ٢٠٠١م، ص(١١)..

٢ د/ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دارغريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م ، ص(٧).

٣ د/ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دارغريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م ، ص(٧-٨).

الحياة في صورة روح أو شبح يخشى بطشه ولذلك تعقد له الشعائر الجنائزية لأرضائه ومن الممكن أن يكون قوته بعد مماته مصدر خير وبرك على ذويه. وبهذه الصورة الجديدة دخل عنصر الموت في التعبير الدرامي البدائي العنصر الازم للتراجيديا وأصبحت المقبرة هي خشبة المسرح والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أراحهم. وهكذا تتسع دائرة التعبير الدرامي. وبدأت الدراما تكتسب عنصرا آخر الى جانب عنصري الفعل والتقليد وهو عنصر الصراع..فأصبح الكاتب المسرحي الاول يمثل ويصور المعركة بين فصل النماء وفصل الجفاف أو بين الموت والحياة. لم يبق سوى عنصر واحد لتكملة العناصر الأساسية التي تحتاج اليها أية مسرحية وهو عنصر الحبكة. وكانت هذه القصة موجودة في البداية حتى في أبسط صور التمثيل الصامت عند الأنسان البدائي. فهذا التمثيل غالبا ما كان يحكي قصة صيد حيوان مفترس مثلا أو محاربة عدو شرس وقتله في النهاية..وحين نشأت الأساطير التي تدور حول آلهة الزرع وأرواح السابقين وآلهة القوى الطبيعية المختلفة وأصبحت الأسطورة مادة للدراما. ونشأت القصة التي تحكي أعمال أشخاص بعينهم يعيشون ويصلون الى العظمة والمجد ويعانون ويموتون أو ينتصرون بشكل أو بأخر على الموت،وهنا نجد نفس النمط الذي تقوم عليه التراجيديا بعد ذلك، والكوميديا أيضا مع حذف الكارثة النهائية. ودخل ميدان التعبير الدرامي أيضا الإله أو البطل الذي يرتفع الي مصاف الالهة ومن هذا نشأت المسرحيات الدينية ومسرحيات العاطفة والمسرحيات الفرعونية[١].

يقول الباحث محمد حسين حبيب في بحث بعنوان "المسرحية الشعرية .. تأملات في النص المسرحى"- منذ الأزل. وفي العصر الحجري القديم الذي ينتهي بحدود الألف العاشر قبل الميلاد وفي بلاد الرافدين تحديداً. كونها بلاد أقدم حضارة إنسانية استطاع المؤرخون الكشف والتنقيب عن عصورها المتطورة. ومنذ استخدام الكتابة في أواسط الألف الرابع قبل الميلاد، وظهور وسيلة للتدوين، حيث ظهرت أولى العلامات الصورية بين ٣٥٠٠-٢٨٠٠ق.م كانت النصوص المدونة في العراق القديم نصوصاً شعرية، ومن أولى الأساطير البابلية القديمة(أسطورة أتينا) ٢٧٥٠ق.م وتعقبها أسطورة(أدبا) ثم أسطورة (الخليفة البابلية) وهي من التآليف الدينية الشعرية البارزة في حضارة وادي الرافدين،

١ د/ سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م ، ص(٨-١٠).

كذلك(ملحمة كلكامش) ٢٥٠٠ق.م وهي من أشهر التآليف البابلية وأطولها من المكتشفات حتى الآن. هناك أيضاً أسطورة(الطوفان).

أما إذا انتقلنا إلى حضارة وأدي النيل وبدء استخدام الكتابة في آواخر الألف الرابع قبل الميلاد، وهي وسيلة التدوين الوحيدة، فدونوا ملاحمهم كـ(انتصار صور) وأساطيرهم كـ(أسطورة ايزيس) وكانت كسابقتها في حضارة وادي الرافدين نصوصاً شعرية[١].

مر مسرحنا العربي– حتى أواخر الستينات– بأربع مراحل أساسية المرحلة الاولى عاش خلالها المتفرج العربي في ظل مسرحه الشعبي المتمثل في خيال الظل / الأراجوز شاعر الربابة – التمثيليات الهزلية المرحلة الثانية وهي مرحلة غزو القالب المسرحي الغربي لقلب ثقافتنا العربية أبان الحملات الإستعمارية الغربية المختلفة. ثم محاولات الكتاب المسرحيين العرب في تأصيل هذا الشكل المسرحي الوافد، بمحاكاة تقنياته: ترجمة وأقتباساً وأعداداً. والمرحلة الثالثة وهي مرحلة الأبداع المسرحي الخالص، على الطريقة الغربية، تأليفاً وأخراجاً وتمثيلاً وفي هذه المرحلة عرفنا محمد تيمور، توفيق الحكيم، نعمان عاشور وغيرهم. المرحلة الرابعة أنقسمت الى فريقين: الأول شرع في الدعوة للعودة الى منابع فنوننا العربية الشعبية ومن أوائل الدعاة المؤصلين لهذا الأتجاه: يوسف أدريس، توفيق الحكيم، والأخر شرع في محاولة تضمين فنوننا الشعبية العربية في نصوص مسرحية وعلي رأس قائمة هذا الأتجاه الفنان الراحل نجيب سرور[٢].يقول دكتور محمد الواثق(ما نشهده علي المسرح العربي المعاصر ترجع جذوره الى فن خيال الظل العربي الأسلامي وكان يعرف مصطلح النص الدرامي آنذاك باللعب كما هو عند الأوربيين Play وقد تسمى فصول النص أو النص نفسه بابه ولما كان هذا الفن مجهولا الى مطلع القرن العشرين فقد تواطأ مؤرخو المسرح العربي علي نسبته الى مارون النقاش والذي تأثر بدوره بالمسرح الأيطالي والفرنسي والى دراما موليير(البخيل) علي وجه التحديد[٣].

---

١ محمد حسين حبيب،مجلة الآفاق، التوظيف المسرحى للمقامات العربية، الحريرى نموذجاً، الطبعة ٢٠٠٠م.

٢ عصام الدين أبوالعلا،المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م، ص(٧).

٣ د/ محمد الواثق، عبدالله الطيب، الشعر والدراما ٢٠٠٥ م ،ص(١٥).

المبحث الثاني

المسرح الإغريقي

بزغت حضارة الأغريق ١٥٠٠ ق.م. أو قبل هذا التاريخ بقليل كما يذكرها(ويلز) في كتابه (معالم تاريخ الإنسانية). بزغت بملاحمها العالمية المشهورة كالألياذة والأوديسة المنسوبتين للشاعر اليوناني (هوميروس)، تتبعها قصائد الشاعر(هزيود) في القرن الثامن إلى القرن السابع قبل الميلاد، حيث كانت قصائده ملحمية. ولا ننسى الملاحم الرومانية كـ(الألياذة) للشاعر الرومانى فرجيل،و(الكوميديا الإلهية) للشاعرالإيطالى (دانتى)وتعد من الملاحم الدينية،كذلك ملحمة(الفردوس المفقود) للشاعرالانكليزي (ميلتون)[١].

شهد الإغريق القدماء البداية الحقيقية للمسرح حين بلغت الحضارة اليونانية أوج إزدهارها في كل مجالات الحياة في الشعر والفلسفة وفي العمارة وسائر الفنون.

كانت المسرحية تمثل في اليونان جزءا مهما من الاحتفالات الدينية الرسمية وأهمها احتفالات الإله ديونيويوس رب الخصب والنماء وإله الخمر وحين يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفون بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويتغنون للإله ديونيويوس بوصفه إله الخمر ويقدمون له القرابين ويعاهدونه على الولاء والحب وتتحول نشوتهم إلى ما يشبه النشوة الإلهية، كأنما حلت فيهم روح الإله ديونيويوس وعندئذ يرتجل أقربهم إلى روح الإله الاغانى والأناشيد أو يقود فرقة الراقصين وهذا مولد بذور للفن المسرحى. إذ أن هذا المنشد أو المغني في احتفالات الإله ديونيويوس لابد أن كان يتقمص روح الإله ذاته ويمثل دوره أمام المجموعة إلا أن المسرح الفني العظيم الذى أنشاءه اليونان وحديثه عن ارسطو في كتابه(الشعر) نشاء من المظاهر المتعددة لاحتفالات ديونيويوس أو بالأحرى من تطور عملية انفصال احد رجال المجموعة عنها و قيامه بدور القائد أثناء الإنشاد أو الغناء والطريقة التى تم بها الانفصال وكيف تطور الحدث من الاجابة المرتجلة والترديد الصفوى من جانب المجموعة أمام القائد إلى الحادثة ثم الحكاية التى تنطوى على تسلسل معين يعبر عنه بواسطة الحوار[٢].

---

١ محمد حسين حبيب، مجلة الآفاق، التوظيف المسرحى للمقامات العربية، الحريرى نموذجاً، الطبعة ٢٠٠٠م.

٢ د/ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م ، ص(١٥ – ١٦).

يقول أرسطو "لقد نشأ كلاً من المأساة والملهاة بطريقة فجة ومن غير خطة مرسومة أو فكرة مدروسة الأولى من قادة أغانى الدثرامب والثانية من أؤلئك الذين كانوا يقومون بقيادة إناشيد الذكورة". لقد كان لدى اليونانين القدماء رصيد هائل من الشعر الغنائى والملحمى كانوا ينشدون اشعاره أحياناً على انغام الموسيقى وأحياناً على الرقص واستمدوا من الرصيد العظيم مادتهم الأدبية اللازمة وذلك بالإضافة إلى الحركات الايمائية فكان ذلك أساساً للتكوين المسرحى العظيم الذي كان في فترة إزدهار المأساة أما أغاني الدثرامب التى يذكرها أرسطو فهي نوع من الأنشاد الذى كان يقوم به المحتفلون في أعياد الإله ديونيويوس تعنى النظم ذا المقطعين أو الإنشاد الذي له توقيعاً خاصاً، وينسب بعض الدارسين الذى تردد فيه ما يسمى بالاغنية العنزية هو الذي أعطى المأساة هذا الاسم[١].

كما أن هنالك الشعر الذى كان يلقيه منشد من فوق منصه أو وهو واقف في ساحة خالية وسط جمهور من النظاره وهو نوع يختلف تماماً عن أغنية الدثرامب التى يقوم الكورس بإنشادها وكان المنشودون في هذا النوع يستمدون مادة هذه الإناشيد من اشعار الملاحم اليونانية العظيمة مثل ملاحم هومر وغيرها وهى نفس المادة التى حولوها فيما بعد تراجيديات ويختلف الدارسون حول الطبيعة التمثيلية التى كان يتميز بها هذا النوع من الإنشاد ولكن الأرجح كان يقوم ببعض الحركات التمثيلية والإيمائية التى تساعده على إيصال اشعاره إلى جمهور المتلقى أما المعالم الأولى للمسرحية التى تمثل البذور الأولى فيما سجله مسرح ديونيويوس في اثينا وهو يعتبر أهم مسرح قائم بذاته في التاريخ كله كما يقول بعض النقاد[٢].

شهد هذا المسرح بداية تطور الفن المسرحى في أواسط القرن السادس قبل الميلاد حينما كانت أعياد الإله ديونيويوس تقام بالجانب الشمالى من مبنى الاكربول حيث كان يوجد مساحة دائرية للرقص وبعض المقاعد الحجرية إلا أن في أثناء حكم بيتر سيزايوس بعد منتصف القرن مباشرة انتقل هذا المسرح البدائى إلى الموقع الذى نشأ فيه اطلال مسرح ديونيويوس المحطم. وقد دك اليونانيون القدماء الجدار بمعبد ديونيويوس ساحة مستديرة للرقص ثم اقاموا حولها بعض المقائد الخشبية فوق جدار التك. ويرجع إلى هذه

---

١ د/ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م، ص (١٧).

٢ د/ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م، ص(١٨).

الفترة تاريخ أول مسرحية ممثلة سجلت أصولها كما يرجع إليها أيضاً اسم اقدم رجل في تاريخ المسرح على الإطلاق وهو الشاعر الممثل اليوناني "تسبس"[1].

فن المسرح بهذا المعنى فن بدأ مستقلا منذ أيامه الأولى عند الإغريق إبان عصرهم الذهبي فالمأساة تمثل آخر قوالب الأدب الشفاهي للمسرح تلك التي كانت قد اكتملت على يدي أبي التراجيديا أسيخيلوس الذي جمع أجزاءها المتفرقة بعد أن جاءته من الإرث الإغريقي عبر العوامل التي ساعدت على وجود الفكر الدرامي عند الإغريقي لتتشكل في الزمان والمكان فنا بصريا لا يغني فيه السمع وحده إلا بمقدار إجادة فن الرؤية بالأذن.

المبحث الثالث

المسرح العربى

يمكن القول أن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكال مختلفة من النشاط المسرحى بقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر إذ مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التى عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام والتى لم تتطور إلى فن مسرحى وثمة إشارت وأضحة على أن المسلمين أمام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل واقدم إشارة نجدها في كتاب الديارات للشابشتي حين يذكر الكاتب أن الشاعر دعبل هدد ابنا لاحد طباخى المامون بأنه سيهجوه فرد الأبن بدوره قائلاً "والله أن فعلت لاخرجن أمك في الخيال " أي يظهرها بمظهر يدعو للسخرية ويذكر الشابشتى في موضع آخر من الديارات أن اللعب خيال الظل كان معروفاً على عصره وكان يعتمد على الهزل والسخرية والاضحاك[2].

ويقول الباحث المسرحى كازنا دار أن الخليفة المتوكل كان أول من أدخل الألعاب والموسيقى والرقص إلى البلاد وأنه كان يميل إلى التهريج والاغاني الهزلية ومن ثم أصبحت قصور الخلاف مكان لتجميع والتبادل الثقافي مع البلدان الاجنبية وكان ثمة ممثلون يأتون من سكان الشرقيين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلاتهم في قصر الخلاف. كما كان للمسافرين العائدون من أسفار طويلة يقصون على الخلق من اخبار اسفارهم ما

---

[1] د/ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م،ص(١٩).

[2] د/ علي الراعي،عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م– مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت،ص(٣٣).

يسلى ويدهش. أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة من قصاصين منتشرين في طرق بغداد يقصون عليهم نوادر الاخبار وغرايبها وكان هناك كثير من المضحكين تفننو في طرق الهزل يخلطون بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الاغراب والخراسانين والزنوج والفرس والهنود والروم أو يحاكون العميان وقد يحاكون الحمير ومن أشهر هؤلاء في عصر الخليفة المعتضد "ابن المغازلي" وكان يتكلم عن الطريق ويقص على الناس أحياناً نوادر ومضاحك وكان في نهاية الحذق وسمع به المعتضد فاحضره ومازال يذكر له النوادر والخليفة متماسك حتى أخرجه من طوره ووقاره إلى الضحك فضرب بيده وفحص الأرض بقدمه واستلقى من كثرة الضحك وغلبته عليه.

وفي عصر المعتضد قد كثر نشاط هؤلاء الفنانين بصورة مفرطة وكانوا يتخذون من المسجد مقراً لهم ويحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية الواضحة ويقول الجاحظ أننا نجد الحاكية من الناس يحكى الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً كذلك تكون حكايته للخراسانى والأهوازي والزنجي والسندي والاحباش وغير ذلك ونجد يحكى الاعمى بصورة يشبهها بوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد في الف أعمى واحداً يجمع ذلك كله وكأنه قد جمع جميع طرق حركات العميان في أعمى واحد ولقد كان زايد بن دبوجة الزنجى مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق حتى وكأن أبو دبوجة يحركها وكذلك يفعل في نباح الكلاب. فهؤلاء الحكائون إذ هم فنانون مسرحيون من طراز ممتاز فلا احد يكتب لهم شيئاً وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعائب الأفراد فيجمعونها في شخصية كلية أو مركبة ويجعلون منها مادة للفكاهة التى تسر عامة الناس وخاصتهم ويقول الحاحظ أن فن هؤلاء المحاكين كان يفوق الطبيعة ويستجيب الحمير لاصواتها المقلدة عن طريقهم ولا يتحرك بنهيق يصدره حمار حقيقي[1].

ويظهر أن الخليفة متوكل كان يكن وداً خاصاً للممثلين وأصحاب المساخر والملاعب المضحكة عامة فما من مناسبة اجتماعية إلا ودعاهم إلى اللعب أمامه ولما انتهى بناء قصره الجعفرى استدعى أصحاب الملاهى ومنحهم بعد الحفل مليونين من الدراهم كذلك كان يكن المتوكل وداً لجماعة من الممثلين والهزليين أطلق عليهم اسم السماجة وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونها في مظاهر مضحكة إيناساً

١ د/ علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م – مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص(٣٣-٣٤).

للناس وقد صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد أى أنه بنى مسرحاً بدائياً ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد المتوكل. وحكى ابن خلدون عن الرقص في العصر العباسى فهو يصف رقصة تركب فيها الراقصات خيولاً مسرجة من الخشب ومعلقة باطراف اقبية يلبسها النساء ويحكين فيها ركوب الخيل ويقمن بالكر والفر كأنهن في حرب ويقول كتاب الاغانى أيضاً أن الخليفة الأمين كان يرقص في هذا الحصان الخشبي في صحن قصره بينما الوصائف حوله يغنين على الطبول فهذا خليفة آخر اشترك بشخصه في التمثيل والرقص ولم يقنع بدور المنتج والممول[١].

بل أن جلوس الخليفة على عرشه كان في حد ذاته حافلاً بالالوان والاضواء والحركة المرئية كما كان هنالك واحد من ندماء الخليفة المتوكل واسمه ابو العيش العيمرى قد قدم مشهد فكاهياً قلد فيه إنشاد الشاعر البحترى تقليداً مضحكاً ومما يثير الدهشة والاعجاب التى كان ينظر بها إلى هذه الفنون في عصر الخلافة العباسية وخاصة في عهد المتوكل فقد كانت زوجته (فريدة) تتغنى الغناء وكثيراً ما كان يأخذ الغناء شكل جوقة مكونة من عزاف على العود والجنك والقانون والمزمار وكثير ما يقترن الغناء بالرقص.ويوضح المسعودى في(مروج الذهب) صلة الرقص بالغناء والموسيقى وما كانت ترتفع به الحناجر بالاشعار وفيه يسمى أنواع الرقص وفنونه باسماء اوزان الشعر مثل الخفيف والرمل والهزج وبالمثل كانوا يقيسون الغناء ومن اللافت للنظر أن انتشار الغناء قد دفع إلى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية في عصرنا الحاضر كما وردت إشارة في كتاب الاغانى أن ابن رامين الكوفى استقدم مغنيات من الحجاز واقام داراً واسعة يقصدها الناس كما أن الحانات التى كان يقصدها افراد من الطبقة الوسطى وبينهم الشعراء وفيها يجول الشباب ويسمع الغناء و يجرى الرقص ولعل اقربها التى اسسها واحد من المقربين إلى الخليفة المتوكل الذى اقام حانة ضخمة قصر الدخول إليها من ذوى اليسار القادة وابناء البيوتات وعهد إدارتها إلى يهودى قدير عرف كيف يصرف عنها انظار رجال الشرطة كما أسس الخليفة الواثق حانة واختار لها إدارة قادرة رجلاً نصرانياً يقوم بامور الحانات[٢].

وقد كان الرشيد والمأمون يخرجان للصلاة يوم الجمعة باعظم مظاهر الخلافة يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات أمامه تتقدمهم فرقة الموسيقى بلباس خاص بها

---

١ د/علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م– مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص(٣٥-٣٦).

٢ د/علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م– مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص(٣٨-٣٩).

تصدح بالانغام الشجية ثم يظهر خلفهم رجال أشداء منكبين اقواسهم شاهرين سيوفهم ويأتى جماعة الوزراء والآمراء وأرباب الدولة في خيول مطهمة ويهل الخليفة وهو يرتدى طيلساناً أسود ممتطياً جواد من خيرة الجياد العربية ويتبعه رجال الدولة والحراس فهذا الموكب في صميمه عرض مسرحى مخرجه فنان فكأن طرقات بغداد وحركته المسرحية من قصر الخليفة إلى المسجد وبطله الرئيسى الخليفة ومتفرجوه هم جماهير الناس والهدف منهم إلى جوار الابهة أن يقع كل ذلك في نفوس الناس موقع المتعة ويبث فيهم الرهبة ويطلعهم على مدى هيبة الدولة وغناها فيلزمون جانب الولاء لها أما آبهة القصور ومراسمها وكان القصد منه سياسياً في أحيان كثيرة والملاحظة أن استقبال و مراسه وأدواته وحركته الهدف منه يشكل جميعاً فيما بينها مسرحية صغيرة وموضوعها كيف يستقبل شعراء الدولة مغلوبة وكيف تفرض عليهم غناك وباسك حتى يسلموا لك تسليما. هذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ أيام العباسيين وفي مصر الفاطمية والمملوكية ظلَّت تياراً من العروض التمثيلية مستمراً وظلَّت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وامتاعهم بآبهة الحكم[1].

بل أن ملاهي الشعب أيام السلطان الغورى قد اتخذت طابعاً طقوسياً في الشوارع وفي حفلات الزواج والختان يمثل الممثلون الشعبيون ما بين هواة وقرادين ومدربى حيوانات ولاعبي الاراجوز وفنانى خيال الظل والممثلين والشحادين والممثلين الجوالة ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة حفرت في وجدان الشعب مجارى عميقة. وقد ظلَّت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة في الظاهر قروناً طويلة ينظر إليها أهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على أنها لهواً فارغاً وأحياناً يحرم وأحياناً أخرى يستمتعون بها هم أنفسهم وظلت المواكب الرسمية قائمة وآيات الفخامة والانفاق المهرجانى متصلة من جهة وظل الشعب من جهته يلهو بطريقته الخاصة له فرح خاص من خيال الظل والأراجوز وله تمثيلياته وممثلوه و له هواته ورواده حتى بدأ الرحالة الأوربيون يترددون على مثلها وينظرون إلى ما يشاهدونه في الشوارع والبيوت نظرة أخرى في محاولة للتعرف وللتثقيف والمقارنة بين فنون العرب وفنون بلادهم[2].

يعد فن المقامة من فنون الأدب العربى المهمة، كونه يشكل تراثاً رسمياً(مكتوباً) أولاً، ثانياً كانت الدعوة إلى استلهام (المقامات) العربية، ظاهرة بارزة من ظواهر استلهام

١ د/علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م– مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص (٤٠).

٢ د/علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م – مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص (٤١).

التراث في المسرح العربى، الأمر الذى جعل (الطيب الصديقي) يقول:"والمقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمذاني أو الحريرى كلها مسرحيات.. أشكال مسرحية مضبوطة مئة بالمئة .. أنا مقتنع ومن حيث الأشكال، أن عندنا مسرحاً عربياً أصيلاً.. لا يمت بصلة إلى المسارح الأخرى"[١].

ولابد من الإشارة إلى أن أقدم محاولة في استلهام المقامات مسرحياً، تلك التى قام بها "عبد الغنى رمضان أحد أعضاء الجمعية السورية العلمية في أواخر القرن التاسع عشر"[٢] ويذكر (عبدالله شقرون) قوله:" ولازلت أذكر أن الاستاذ (جاك بيدك) كان قد طلب منا في لقاء بيروت أن تستمد الأصالة من المقامات مثلاً. وقد قام أخونا الصديقى بتنفيذ الرغبة ونجحت التجربة وطلب منا أن نستمد قصصنا من ألف ليلة وليلة ومن التاريخ "[٣].

كما يشير (المديونى) نقلاً عن حمادى بن حليمة (نصف قرن من المسرح العربي في تونس) بالفرنسية[٤]، إلى أن هناك عرضاً مسرحياً للمقامة الاسكندرية فعلاً في نوفمبر ١٩٣٧م تحت عنوان (السروجى على المسرح).

كذلك يشير إلى (حميدة الحبيب) رئيس لفرقة الاتحاد المسرحى التونسية في١٩٤١م: "أنه لم يكتف في سعيه ذاك، بالجانب النصى في المقامات، وإنما تجاوزه إلى إبراز البعد المشهدى فيها، فعمد إلى إخراج مشاهد منها إخراجاً مسرحياً اعتمد فيه مشاهير الممثلين التونسيين في عصره" ونرى أن هذا الإخراج الأول للمقامات مسرحياً، ومن ثم قدمها التلفزيون الأردنى. كما وجدنا أن عدداً من الكتاب والنقاد المسرحيين العرب، وصل بهم الأمر إلى التبارز وفي دعوتهم (المقامية) فيما بينهم، وكأنهم وجدوا فيها ضالتهم المفقودة ومنفذهم الوحيد إلى بر الأمان، فمنهم من تشاطر في الدعوة وكأنه المتفضل الأسبق، كالذى أدلى به (سلمان قطاية) قوله:"أن أبا الفتح الاسكندري هو الممثل الكوميدى العربى في أول مراحله وبدايته، وقد تبنى نظريتى هذه الطيب الصديقى فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان في مهرجان دمشق عام ١٩٧٢م فكانت مثلاً رائعاً"، في حين نجد (علي الراعي) يشير إلى أن الصديقي عمل بدعوته واستخدم من المقامات المسرحية نفسها.

---

١ نصر الدين البحرة(تجربة مسرحية رائدة في المغرب) حديث مع الصديقي، مجلة الموقف الأدب،دمشق،العدد ١، ١٩٧٢م،ص (٣٥٧) .

٢ د/فائق مصطفي أحمد(تأهيل المسرح العربي في العراق ١٩٦٨-٨٤) مجلة الأقلام الموقف الادبى، دمشق،العدد١، ١٩٧٢م،ص (٣٥٧).

٣ عبد الله شقرون (مائدة مستديرة عن التأليف المسرحي العربي) مجلة الفنون المغربية ، العدد ٥، ٦، ص (٦٨).

٤ محمد المديونى(إشكاليات تأصيل المسرح العربى) قرطاج،بيت الحكمة،المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص (٢٣٦).

كذلك يدعى الناقد، "عبدالرحمن بن زيدان" أن الصديقي عمل بدعوته ، كما نجد أيضاً دعوة المخرج العراقى (سامى عبدالحميد) منذ عام ١٩٧١م للاستفادة من المقامات في المسرح وتحديداً مقامات الحريرى،ببحثه عن (الأصالة والتجديد في المسرح العراقي) .
وبين هذا وذاك، نرى أن الأمر المهم في كل هذه الدعوات والإدعاءات أن (الطيب الصديقي) "هو رائد هذا الاتجاه في المسرح المعاصر"لماتمتع به تجربته، على مستوى الإعداد والإخراج، من خبرة ودراية فنية مشروطة بالدارسة والهدف الواضح الذى سعى من أجله الصديقى ضمن عجلة عم التأصيل العرب، وكذلك توجهه نحو تطبيق التنظيرات الاحتفالية الساعية هى الأخرى للخروج بنظرية للمسرح العربي.

ومن هنا جاءت تجربة الكاتب والمخرج العراقي (قاسم محمد) في مسرحيته (طال حزنى وسرورى في مقامات الحريري) تجربة مسرحية تضاهي كافة التجارب التى سبقتها في توظيف المقامة مسرحياً[١].

ترتبط بداية المسرح العربي باسم (مارون النقاش) حيث كتب عام ١٨٤٨م، أول مسرحية عربية بعنوان (البخيل) وكانت نثراً مسجوعاً ممزوجاً بالشعر، يؤدونه أداء أو يلحنونه ويغنونه، وكذلك محاولة الشيخ الأزهرى عام ١٨٧٣م حين لحق (يعقوب صنوع) وكتب مسرحية شعرية فمثلوها ونجحت." أن أول مسرحية تاريخية شعرية عربية ظهرت في أدبنا العربى الحديث ترجع إلى عام ١٨٧٦م هي مسرحية (المروءة والوفاء) لـ(خليل اليازجي) وقد مثلت في بيروت عام ١٨٧٧م.

أما ثانى مسرحية شعرية هي(هيرودس ومقتله لولديه اسكندر وأسطبولس) لـ(عبدالله البستانى)، ثم مسرحياته عن المهلهل وحرب البسوس، وأخرى عن الملك الضليل (امرئ القيس) لـ(عبد المعطى برعى) عام ١٩١١م"[٢].

كان لنبوغ الشاعر العربي (أحمد شوقى) أثره المباشر في ترسيخ الخطوة الأولى للمسرحية الشعرية العربية الدرامية، حيث كانت البداية الصحيحة الرفيعة المستوى على يده في جميع جوانبها الفنية، فكتب المسرحيات مثل: الست هدى/مصرع كليوباترا/مجنون ليلى/عنترة/ قمبيز/وعلي بك الكبير. ولقد واكبه الشاعر(عزيز أباظة) بمسرحياته: غروب الأندلس/ قيس ولبنى/الناصر/شجرة الدر/وقافلة النور. كذلك الشاعر العربى السوري(عدنان مردم بك)

---

١ محمد حسين حبيب، مجلة الآفاق، التوظيف المسرحى للمقامات العربية، الحريرى نموذجاً، الطبعة ٢٠٠٠م، ، ص (٦٠-٦١) .

٢ عدنان بن ذريل (الشخصية والصراع الماساوى، دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي) مطابع ألف باء- الأديب ، دمشق ، ١٩٧٣ م .

ومسـرحياته الشـعرية: رابعـة العدوية/الملكـة زنوبيا/الحلاج/مصـرع غرناطة/والعباسـة أخـت الرشيد.

وهناك شعراء آخرون أمثال(علي أحمد باكثير) و(ميشال سليمان) حيث كان البطل عند هؤلاء في مسرحياتهم الشعرية هو إنساننا العربى المرتبط بالأرض والزمان والمندمج في موافقة العربية[1] .

ومن الشعراء العرب،ممن اكتفوا بكتابة مسرحية واحدة كـ(محمد الفيتوري) ومسرحيته (سولارا) وعزالدين اسماعيل ومسرحيته (محاكمة رجل مجهول)، وتوفيق فياض في (بيت الجنون)،و محمد العفيفي في مسرحيته المهمة(هكذا تكلم الحسين) و مسرحية (الصليب)، وممدوح عدوان في(المخاض). لكن من الشعراء العرب من تجاوز النص الواحد، حتى أصبح بعضهم متخصصاً في كتابة النص المسرحى الشعرى، امثال: الشاعر (صلاح عبد الصبور) ومسرحياته: الحلاج/الأميرة تنتظر/بعد أن يموت الملك/ليلى والمجنون/مسافر ليل.

وكذلك الشاعر(سميح القاسم) في مسرحيته:الابن/وهكذا أستولى هنرى على المطعم الذى كان يديره رضوان وشلومو وحوله إلى دكان لتجارة المعلبات .

والشاعر(عبدالرحمن الشرقاوي) في مسرحياته: ثار الله – بجزأين،(الحسين ثائراً) و (الحسين شهيداً)ومأساة جميلة/والفتى مهران،كذلك الشاعر المبدع(محمد الماغوط) ومسرحياته:المهرج/والعصفور الاحدب.

والشاعر(معين بسيسو) في: ثورة الزنج/شمشون ودليلة/والعصافير تبني أعشاشها بين الأصابع ولا ننسى الشاعر(نجيب سرور) في مسرحياته:آه يا ليل ياقمر/ثلاثية ياسين وبهية/ قولوا لعين الشمس/منين أجيب ناس/وملك الشحاذين. إضافة إلى شعراء آخرين – ومن المصريين خاصة – أمثال: شوقى خميس، فاروق جويدة، فتحى سعيد، محمد مهران السيد، أحمد سويلم، ومحمد إبراهيم أبوسنة، ولقد تنوعت المعالجة الشعرية لدى هؤلاء الشعراء بين ما هو تاريخي ومعاصر[2].

---

١ عدنان بن ذريل (الشخصية والصراع الماساوى، دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي) مطابع ألف باء- الأديب ، دمشق ، ١٩٧٣م

٢ محمد حسين حبيب، مجلة الآفاق، التوظيف المسرحى للمقامات العربية، الحريرى نموذجاً، الطبعة ٢٠٠٠م، ص (١٠٧-١٠٨) .

المبحث الرابع
المسرح الإنجليزى

يعتبر جون ليل(١٥٥٤ – ١٦٠٦م) وروبرت جراي(١٥٦٠ – ١٥٩٢م) وجون بيل (١٥٦٥ – ١٥٩١م) الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في إنجلترا، ذلك الشكل الفني الذي تفردت به الدراما الإنجليزية عن غيرها والذي طوره ووصل به إلى مرحلة الإكتمال الكاتب العظيم شكسبير. والكوميديا الرومانسية تختلف إختلافا كبيرا عن كوميديا النقد الإجتماعي أو كوميديا الأنماط الساخرة أو كوميديا المواقف الرافضة التي تقوم على المفارقات الضاحكة تلك الأنواع التي تأثرت بالدرجة الأولى بالكوميديات الرومانية خاصة كوميديات بترانس وبلاوتس[١].

تبلورت الدراما الإنجليزية بشخصيتها المتفردة نتيجة لابتعادها عن الدين والكنيسة(كما حدث في أوربا كلها) وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشعبي من ناحية أخرى، بدأ الإنفصال عن الكنيسة عام ١٢١٠م عندما صدر قانون يحرم عرض المسرحية داخل الكنائس ولهذا انتقلت المسرحيات من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات والمناسبات الدينية وامتزج العرض المسرحي الديني بالشارع وبدأت عناصر جديدة تزحف إليه مثل استخدام اللغة المحلية بدلا عن اللاتينية ودخول بعض الشخصيات الواقعية والمشاهد الهزلية والتعليقات الساخرة[٢].

ولكن ربما كان عنصر الحبكة الثانوية أو الحبكة الثانية في بعض الأحيان هي أهم العناصر الدرامية الجديدة التي تبلورت في العروض الشبه دينية التي ميزت تلك الفترة. وقد ظهرت ملامح التركيبة الدرامية الجديدة ربما لأول مرة في مسرحية "الراعي الثاني" وهي تنتمي إلى مجموعات المسرحيات التي كانت تعرض في مقاطعة ويكفيلد وتعرف بإسم مجموعة أو دورة ويكفيلد، ومنها تمكن الكاتب المسرحي حين ذاك من إعطاء الحدث الديني التاريخي الذي كان يشغل الحبكة الأساسية أبعادا إنسانية واقعية معاصرة، ولونا محليا يسهل التعاطف معه عن طريق الحبكة الثانوية المساندة وتدريجيا انتقل ثقل الحدث إلى الحبكة المساندة بشخصياتها الواقعية ومشاهدها الهزلية بحيث لم يعد الحدث الديني التاريخي مهما في حد ذاته وإنما تأثيره على حياة الإنسان العادي المعاصر[٣].

---

١ د/ نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥م، ص(١١).

٢ د/ نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥م، ص(١٢).

٣ د/ نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥م، ص (١٢-١٣).

تحقق إنفصال الدراما التام عن الدين في نهاية القرن الخامس عشر على أيدي مجموعة من كتاب المسرح مثل هنري مدوول وجون هيوود وبعض المهتمين بالعلوم الإنسانية مثل توماس مور وجون راستيل. وساهم هؤلاء أيضا في ربط الدراما الإنجليزية بالتيار الفكري الذي ساد في عصر النهضة بحيث بدا واضحا في موضوعاتهم ومصادرهم، واستمر ذلك التيار الدرامي، تيار مزج التراث الكلاسيكي بالتراث الدرامي المحلي والأدب الشعبي الذي بدأه مندوول وهيورد في الإزدهار وتبلور منه على مر السنين نوعان مميزان في الكوميديا الإنجليزية: النوع الأول إلتزم إلى حد كبير بالشكل الدرامي الكلاسيكي المعقد ذي الفصول الخمسة والوحدات الأرسطية الثلاث الزمان والمكان والحدث، وإن فضل في معظم الأحيان أن يتجاهل وحدة الحدث مفضلا عليها تركيبة الحبكة الثانية وفي نفس الوقت ابتعد تماما عن الموضوعات والشخصيات الكلاسيكية واختار موضوعاته وشخصياته من الواقع المعاصر ظهر هذا النوع في منتصف القرن السادس عشر في مسرحيات مثل، رالف رويستر دويستر" التي كتبها مدرس يدعى نيكولاس أودال" وإبرة الأم ميرتون التي ألفها مدرس بجامعة كمبردج وتفرعت منه في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر كوميديا النقد الإجتماعي اللاذع وكوميديا الأمزجة وكوميديا المفارقات الضاحكة التي عرفت بكوميديا المدينة، تلك الأنواع التي كونت في مجموعها وبصورة عامة الكوميديا الواقعية الإنجليزية. أما النوع الثاني والذي إعتمد في موضوعاته على التراث الأدبي الشعبي سواء الشفاهي أو المكتوب وعلى الأساطير والحواديت المألوفة لدى عامة الشعب سواء كانت مترجمة من أدب شعبي أجنبي أو محلية وجمع في شخصياته الدرامية بين الشخصيات الكلاسيكية والفولكلورية والواقعية والخيالية أيضا كما في مسرحية "حلم ليلة صيف" وهذا النوع إكتفى من التقاليد الدرامية الكلاسيكية بتقسيم المسرحية إلى خمسة فصول وتجاهل في أحيان كثيرة وحدتي الزمان والمكان، وفي معظم الأحيان وحدة الحدث مفضلا عليها الحبكة الثنائية وهذا النوع الثاني هو ما نعرفه بإسم الكوميديا الرومانسية وقد كان كل من جون ليل وروبرت جرين وجورج بيل الفضل الأكبر في صياغة وبلورت هذا الشكل الفني[١].

---

١ د/ نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الإنجليزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥م، ص (١٤).

المبحث الخامس

المسرح السوداني

أن معظم الدارسين في الظاهرة المسرحية في السودان لم يصلوا الى اتفاق محدد علي بداية مؤكدة لما يعرف بالظاهرة المسرحية في السودان، فبعضهم يرجع ذلك الى١٨٩٩م ومسرحية(التاتو). والبعض يرجعها الى مسرحية (النكتوت) لمأمور القطينة عبدالقادر مختار ١٩٠٩م بينما يذهب البعض الى أبعد من ذلك بكثير ويرجعها لعام ١٨٧٥م الى اختيار الشيخ البهاري لمريديه في شكل مسرحي[١].

يقول بدرالدين حسن:أن تاريخ المسرح السوداني يبدأ في عام ١٩٠٩م حين كتب مختار عجوبة أول مسرحية سودانية هي النكتوت ومعناها المال وتدور حوادثها بين صاحبة خمارة شعبية وتلميذ وتاجر وكاتب المقال يستند في هذا التاريخ الى ما ورد في كتاب حياتي الجزء الثاني للاستاذ بابكر بدري. وكما ذكر الأستاذ إبراهيم العبادي هذه المسرحية أنها تعكس بصدق صورة من صور المجتمع السوداني في ذلك التاريخ ولكنه امتعض لظهور هذه المسرحية بقلم كاتب أجنبي ذلك لأن موضوع المسرحية قد لمس وترا حساسا يمس خصوصيات الشعب السوداني وكذلك يرى الأستاذ بدر الدين أنها لا تمثل إلا ظاهرة معزولة لا أثر لها واللفظ الوحيد التي تشير إليه هو أن الإنجليز كانوا أبعد نظرا من المستعمرين الأتراك فسمحوا لبعض النشاط الفني ولبثقافي للقيام بالسودان فالأتراك كانوا غير مثقفين ولذلك كانوا أعداء للثقافة ويلي الإشارة إلى النكتوت إشارات مختلفة إلى نشاطات مسرحية مدرسية في السودان تمت في ما بين السنوات ١٩٠٥م إلى ١٩١٥م ففي عام ١٩٠٥م نشرت جريدة السودان بتاريخ ٥ أكتوبر أن جمعية(فن التمثيل) ستقيم ليلتها الخيرية مساء الخميس التالي في قهوة الخواجة لويزو حيث يقوم أعضاؤها بتمثيل بعض المسرحيات الهزلة بالانجليزية والعربية وفي ١٥نوفمبر١٩٠٩م نشرت جريدة السودان خبرا عن مسرحية عرضت بإسم(هفوات الملوك) وتستمر أنباء المسرح في جريدة السودان فتذكر مسرحيات قدم أغلبها على مسرح الخواجة لويزو ويلاحظ الاستاذ بدر الدين أن هذه النشاطات المسرحية جميعا كانت متقطعة لا تكون تيارا متصلا وأن مقدميها كانوا يرجون وجه الخير لا وجه المسرح في تقديرها وأن هؤلاء كانوا وافدين على البلاد أتوا من

١ عبد الله ميرغني الميري، المسرح في السودان، أوراق للذاكرة، مطبوعات المسرح القومي(٢) ٢٠٠١م، ص(١١-١٢).

الشام ومصر وبعضهم ينتمي لمؤسسات كنسية كما إن جمهورهم كان في غالبيته من الوافدين[١].

أشار عبد الله ميرغني الميري هذا لايعني عدم وجود ما يسمى بالظاهرة المسرحية على تلك المناطق وذلك إذا ما تجاوزنا الإسم (مسرح) والذي لم يعرفه السودانيون في التاريخ الحديث إلا الفعل(عرض أو احتفال) عوضا عن ذلك فإن تلك المناطق تعتبر ذات ثراء بالعناصر الضرورية لما يسمى الآن بالمسرح إ ذ تتوفر كلما توغلنا جنوبا وغربا أشكال عريضة من الاحتفالية (الرقص– الإيقاع – الطقوس – الأسطورة العادات والتقاليد – التباين شكلا ومضمونا) فضلا عن أكثر من مئة لسان (رطاني) وعشرات من المعتقدات كل ذلك بجانب تنوع المناخات الشيء الذي له الأثر المباشر الذي تستمد الظاهرة المسرحية منه طابعها وكيانها صحيح أن الدعوة للرجوع للتراث والهوية تجد الكثير من القبول ولكنها لا تذهب أبعد من ذلك وصحيح أن هنالك إشارات ودلالات يمكن أن تأتي ضمن ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة مسرحية سودانية، وهي تحقق مستوى من الفرجة والاحتفالية تتوفر فيها أهم عناصر المسرحية مثال لذلك ظاهرة أحاجي الحبوبة وطقوس الكجور والحكامة وظاهرة الزار (الدستور) وغيرها[٢].

وفي الفترة من ١٩٠٣ إلى ١٩١٥م بدأت محاولات في التأليف المسرحي منهم الأستاذ إبراهيم العبادي الذي كتب مسرحية بالشعر العامي في عام ١٩١٠م إسمها (أروى وعفراء) إستمد مادتها من التراث العربي القديم، كما يشير الاستاذ حبيب مدثر في بحثه(نحو مسرح سوداني) الذي نشره في مجلة الخرطوم، إلى أن فن المسرح قد نقله إلى السودان جماعة من الأساتذة المصريين الذين عملوا في أول هذا القرن بالتدريس في كلية غردون التذكارية وكانت أول مسرحية له بعنوان(التوبة الصادقة) وأن الذين شاهدوا هذه المسرحية يقطعون بأنها خلقت شغفا في بعض طلبة الكلية للتمثيل مما جعل إدارة المدرسة تأخذ في تكوين فرقة الطلبة للمسرح وعين لإدارتها شاب شامي من خريجي الجامعة الأمريكية ببيروت.

وفي عام ١٩١٨م قام نادي الخريجين بتكوين جماعة صديق فريد للمسرح وظلت هذه الجماعة تقدم مسرحياتها العديدة خمسة عشر سنة وقد أشار حسن نجيلة في كتابه(ملامح من المجتمع السوداني) إلى نشاط تلك الجماعة قال: "كنا نسير جماعات

---

١ د/ علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م – مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص(٢٩٦– ٢٩٩).

٢ عبد الله ميرغني الميري، المسرح في السودان، أوراق للذاكرة، مطبوعات المسرح القومي(٢) ٢٠٠١ م، ص (١١-١٨).

جماعات لنشهد مسرحية يقوم بها طلبة كلية غردون تدور فكرتها عن تعليم المرأة وكان موضوع الساعة آنذاك وقد اشتهر شباب الموظفين والطلبة بإجادة هذا الفن وصار لهم صيت منهم صديق فريد وعرفات محمد عبد الله والأساتذة عبد الرحمن علي طه وعلي بدري وعوض ساتي وعلي نور المهندس وأبو بكر عثمان وغيرهم. وقد اتجه صديق فريد وجماعته إلى عرض المسرحيات التاريخية وكان هذا طريقهم الوحيد هربا من وطأة الاستعمار الذي كان لا يسمح بأي محاولة تعرض بالنظام الأساسي الاستعماري لهذا اتجهت الجماعة إلى التاريخ أو المسرحيات الأدبية وبينها مسرحيات شوقي الشعرية وأضافت إلى برامجها مسرحيات عالمية معربة مثل مسرحية شكسبير (أنطونيو وكليوباترة) (يوليوس قيصر) (وتاجر البندقية) ولم يكتفوا بعرض مسرحياتهم في العاصمة بل كانت الفرقة تسافر في مناسبات الأعياد الدينية وخلافها لعرض مسرحياتها في عطبرة وود مدني وغيرها من مدن الأقاليم[١].

وفي فترة الثلاثينات من القرن العشرين لقد اكتسب رواد المسرح الخبرة بالأسس المسرحية العالمية خاصة الغربية منها والعربية فكتب إبراهيم العبادي (الملك نمر) في لغة شاعرية وبناء درامي راقي كما كتب سيد عبد العزيز (صور العصر) بنفس الأسلوب الشعري العامي وتميزت الكثير من المسرحيات بهذا النضج(صور العصر – خراب سوبا – السبعة الحرقوا البندر – المك نمر...إلخ) والشعر العامي هو القريب من الوجدان السوداني. كما اكتسبت هذه الفترة بتناول قضايا مصيرية كانت تواجه الأمة من قبل الاستعمار وقد جاءت بعض المسرحيات تناهض ذلك منهم يوسف الحسن وقد كتب مسرحية(زواج المرتين) ومحمد سليمان وقد كتب (السريرة) وفي نادي الزهرة علم ١٩٣٣م أنشأ خالد أبو الروس فرقة التمثيل وقدم مسرحية خراب سوبا كما قدم في نادي الإخلاص مسرحية (السبعة الحرقوا البندر) واستمر نشاط فرقته حتى عام ١٩٤٠م حيث انضم لفرقة الهواة بنادي الخريجين التي قدمت له عدة أعمال منها(شياطين البشر) وفي بخت الرضا بدأ النشاط المسرحي حتى عام ١٩٣٤م وارتبط بالرواد الأوائل أمثال الأستاذ عبد الرحمن علي طه غذ كتب مسرحية بعنوان(السودان٢٠٠٠م) تخيل فيها مظاهر الحضارة في المستقبل ثم عين الأستاذ أحمد الطيب سنة ١٩٤٢م للتدريب في بخت الرضا وتدرج حتى درجة عميد المعهد وقبل ذلك نال درجة الدكتوراة في المسرح العربي من معهد الدراسات

---

١ د/علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص(٢٩٩-٣٠٠).

الشرقية والأفريقية وكرس جهده في تنمية النشاط المسرحي في بخت الرضا ورعاية جمعيات التمثيل في مبروكة وكليات المعلمين الأولية. وقام بإخراج قدر من المسرحيات العالمية خاصة الشكسبيريات وواحدة لـ(شو) وأخرى لـ(سنج) وساهم تنويريا إذ أعد مذكرات عن تاريخ الفن المسرحي وكان يقوم بتدريسها طوال العام أما أول من أدخل المسرح كنشاط في كلية المعلمين الوسطى في عام ١٩٥١ هو الأستاذ الطاهر شبيكة وترجم مسرحية البخيل من المسرح العالمي وفي عام ١٩٣٨م أسس ميسرة السراج فرقة السودان للتمثيل والموسيقى ثم حولها لفرقة بيت المال المسرحية بمنزل الأستاذ(السراج) ثم جاء تكوين فرقة الفنان الفاضل سعيد الذي كان يعمل بمسرح الكشافة بود نوباوي واسس فرقة الشباب للتمثيل الكوميدي عام ١٩٥٥م وتتلمذ على يد خالد أبو الروس وتأثر بأمين الهنيدي وأبو لمعة وعرف من خلاله مسرحيات الريحاني وبدأ عمله بالاسكتشات أما نشاطه في الإذاعة كان على مسرح البراميل وبرنامج ركن المرأة(بت قضيم) و(دستور يا أسيادي) واستمر نشاطه بمسرح المولد بالخرطوم ١٩٦١ – ١٩٦٤م إلى أن انتظمت المواسم المسرحية وقدم أول عرض مسرحي وهو(أكل عيش) على خشبة المسرح القومي ضمن أول موسم مسرحي بالمسرح القومي[١].

في أول يناير ١٩٥٦م نال السودان استقلاله الوطني غير أن هذا الحدث القومي الكبير لم يجد تعبيرا عنه في المسرح الذي اكتفى بالاسكتشات الفكاهية وفي عهد حكومة عبود الانقلابية تم إنشاء أول دار مسرحية كبيرة سميت بالمسرح القومي وتم بناؤه بأمدرمان عام ١٩٥٩م.

وقد قدم الكثيرون أعمالهم على خشبة هذا المسرح مما خلق جمهورا يعشق فنون الأداء وقد ظل المسرح الكوميدي يقدم أعماله خلال هذه الفترة على أيدي فنانيين عملوا بالإذاعة مثل الفاضل سعيد وعثمان أحمد حمد – ومحمود سراج وعثمان حميدة وإسماعيل خورشيد وغيرهم. وبعد ظهور ثورة ١٩٦٤م ظهر مسرح يتجاوب مع روح الشعب وأول أعمال هذا المسرح الشعبي قد جاء عن طريق جماعة تعرف بإسم أباداماك وهي جماعة آلت على نفسها أن تغوص في الواقع الشعبي السوداني وتكشف عن همومهم وتعيش آلامهم وتومئ إلى آمالهم وكان مسرحية(عنبر جودة) مثلا بارزا على أعمال تلك الجماعة وقد استخدم مؤلفها الأستاذ عبد الله علي إبراهيم حادثة وقعت بالفعل حين رفض الزارعون

١ عبد الله ميرغني الميري، المسرح في السودان، أوراق للذاكرة، مطبوعات المسرح القومي(٢) ٢٠٠١م،ص(٢٦-٣٠).

تقديم اقطانهم للسلطة الإقطاعية فطوقت السلطة قرية جودة بعربات الشرطة المدججين بالسلاح وقبضت على مائة وثلاثة من زعمائهم وحشرتهم في غرفة ضيقة ثلاثة أيام دون أكل وشراب وهواء فمات هؤلاء وقدمت جماعة أبادماك هذه الدراما الإنسانية بغاية القصد الفني وكان الهدف إبراز آلام الشعب ومعاناته مما ربط المتفرج بالعرض المسرحي ربطا وثيقا وعرضت المسرحية في العاصمة والأقاليم إلى جانب هذا قدمت الجماعة أعمالا أخرى مثل أحزان ما بعد الساعة السادسة والنصف ومسرحية(الفتريتة) ومسرحية(خطبة دماغ) عن سميح قاسم كشفت ما تعرض له هذا الشاعر المناضل من تعذيب في سجون إسرائيل.

كذلك تمخضت هذه الثورة الشعبية أيضا عن نتاج مسرحي جديد هو المسرح الجامعي وقد قدم هذا المسرح أعمالا كثيرة منها(المغنية الصلعاء) ليوجين يونسكو و(الحفل) و(الخطوبة) لتشيكوف و(الأمبراطور جونز) ليوجين أونيل وغيرها.

وقد تعرض مسرح الجامعة لمصاعب شتى ولكثير من المضايقات والملاحقات ومع ذلك وبالرغم من أنه مسرح طلابي بجمهور محدود فإن ثمة أثر في المحيط العام فقد حصدت الحركة المسرحية السودانية منه ثمارا كثيرة تتمثل في تحول معظم العاملين فيه إلى الحركة المسرحية الواسعة وحتى المسرح الرسمي استعان بهم في أعماله ويأخذ الأستاذ بدر الدين عليه أنه لم يقدم مسرحية واحدة سودانية وهذا نقص ملحوظ كما أنه لم يوسع قاعدته الطلابية بحيث تشمل تلاميذ الثانويات[١].

نشأة المسرح القومي كانت فكرة اللواء محمد طلعت فريد وكان يتبع لإدارة الإذاعة السودانية وكان أول مدير للمسرح هو الاستاذ محمد خير عثمان حتى جاء للاستاذ الفكي عبد الرحمن الإبن الشرعي للمسرح باعتباره رجلا عارفا بالفن المسرحي فقام ببعض التعديلات التي تمكن المسرح وتؤهله للعروض المسرحية.

وكان في عام ١٩٦٨م هو بداية عهد انطلاق المواسم المنتظمة وبداية النهضة الحقيقية للحركة المسرحية وتوالت المواسم المسرحية تباعا عاما بعد عام وشارك في صناعة النهضة المسرحية العديد من المخلصين لهذا الفن كما قدمت بجانب العروض المسرحية السودانية العديد من الأعمال العالمية والمسرحيات العربية ليس هذا فحسب بل كان المسرح القومي يستقبل العديد من الفرق والجماعات المسرحية الزائرة العربية والعالمية

---

١ د/علي الراعي، عالم المعرفة، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب – الكويت، ص(٣٠٦-٣٠٨)

الشيء الذي أتاح ولأول مرو في تاريخ الحركة المسرحية إمكانية(شوف وخلق نوع من التواصل) كما تم إبان المواسم المسرحية بالمسرح القومي كسر طوق المحلية والخروج للمشاركات العربية والعالمية وكانت مشاركة السودان بمهرجان دمشق عام ١٩٨٦م بمسرحية(الحافلة) إخراج وتأليف علي الفكي ثم شارك السودان ضمن مهرجان المغرب للمسرح المتنقل ١٩٨٦م من خلال نادي المسرح السوداني بمسرحية (ريش النعام) للدكتور خالد المبارك إخراج البشير سهل ثم شارك ضمن فعاليات مهرجان بغداد للمسرح العربي بعدة مسرحيات وبمسرحية(ملامح السيد السلطان) ضمن فعاليات مهرجان دمشق الحادي عشر عام ١٩٨٩م وبمسرحية(مأساة يرول) في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة وبمسرحية دومة ود حامد للطيب صالح إخراج سعد يوسف بمهرجان باريس فرنسا ١٩٩٤م وغيرها من المهرجانات[١].

---

١ عبد الله ميرغني الميري، المسرح في السودان، أوراق للذاكرة، مطبوعات المسرح القومي(٢) ٢٠٠١م، ص(٣٣-٣٦).

الفصل الثاني
حياة الشاعرين

المبحث الأول : حياة الأديب وعصره

بالرغم من أن علماء الاجتماع يقولون، بأن احتياجات الإنسان تنحصر في الطعام والنوم والسكن الرضى الجنسي، إلا أنه يبدو أن ثمة أمرا آخر يحتاج إليه الإنسان دائما، هو الرغبة الملحة في تحقيق الذات من خلال الفن[١]. ويقول كلود روى:(الأدب مادة لإثبات الوجود)[٢]

ويقول ت « س» إيليوت:

لقد كان الكلام غايتنا

وقد اضطرنا الكلام إلى أن نمحص لهجة القبيلة

ونحث العقل ليبصر الماضي ويستشرف المستقبل[٣]

ويقول أدونيس:(الإبداع هو الشيء الوحيد، الذي يمكن أن يمارسه الإنسان بجداره ليؤسس وجوده في أفق البحث لذا أخذ الإنسان يمارس هو نفسه عملية خلق العالم)[٤]. فقد كان يتس يعتبر نفسه، الرجل الذي اختير، ليتحدث باسم وطنه، وباسم الإنسانية أما بالنسبة لورد زورث يقول:(فالشاعر بشر يتحدث إلى البشر، ويغتبط أكثر من غيره بجوهر الحياة في نفسه)[٥].

والشاعر غير مطالب أن يعرض لنا حقائق موضوعية عن العالم، فكل ما يدركه الشاعر ويتحسس به في القصيدة محملة بجزء من ذاتيته، وكيانه وفرديته[٦].

ويقول دكتور عبد المحسن عن علاقة الأديب بالواقع:(بأنه يرتبط بالواقع الذي يعيشه فيه، وينفي أنه يكون نشاط الأديب، نشاط غير إنساني فإن معناه – عجزنا الكامل عن التعامل مع الإنتاج الذي يقدمه، وامتناعنا عن محاولة الاستمتاع به أو فهمه أو تقييمه أو تحليفه[٧]. أما عن هل هناك سمات خاصة بالشاعر؟ تقول إليزابيث درو:(الشعر نظمه الأمراء والفلاحونه والعلماء والعامة، والنساك والدنيويون والثوار المسالمون والقساوسة والعقلاء والمجانين– وقد نتج الفن تحت كل الظروف، ونظم الشعر في ظل الأنظمة

---

١ إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ترجمة محمد إبراهيم الشوش ـ مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦١م ـ بيروت نيويورك ، ص (١٠).

٢ اللورد دوي ، دفاعا عن الأدب ـ ترجمة هنري نجيب ـ الطبعة الأولى ـ بيروت/باريس ١٩٨٣ ـ ص (٣١).

٣ إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ترجمة محمد إبراهيم الشوش ـ مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦١م ـ بيروت نيويورك ، ص (٢٤).

٤ محمد سعيد أودونيس، الثابت المتحول ـ الطبعة الرابعة ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٨٣م ـ ص(١٠).

٥ إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ترجمة محمد إبراهيم الشوش ـ مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦١م ـ بيروت نيويورك ـ ص (٢٠ـ ٢٢).

٦ د/عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي ـ الطبعة الأولى ـ بغداد ١٩٨٦م ـ ص(٥٤).

٧ د/عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة دار المعارف ١٩٨٠ ـ ص(٦)

الملكية والديمقراطية والديكتاتورية، وفي عصور الاضطهاد الديني والسياسي، وفي ظروف الحرب والسلام، أما أودن فيقول:(الشاعر هو الأب الذي – ينزل – القصيدة واللغة هي التي تحبل بها) أما وورد زورث يقول عن الشاعر (أريد أن أقف طويلا مع الألفاظ أستمتع لحديثها)[١].

ويقول دكتور أحمد عبد الحي: إن تغلل الناقد في إطار النص، وبمعزل عن العوامل المتشابكة التي أسهمت – بدرجات متفاوتة في تكوينه، يقطع صلة هذا النص بالحبل السري، الذي دفع الدماء في شرايينه!. لذا يرى من حق الناقد بل من واجبه أن يستعين بكل وسيلة تنير جانبا من جوانب النص[٢].

ويقول عبد الرحمن صدقي:(فالفن هنا وحياة الفنان كل لا يتجزأ) إلى أن يقول: (لن نعرف الرجل حق معرفته،إلا إذا (تأملنا في شعره، ولن نقدر الشعر حق قدره،ونفهم ما يقول على وجهه،إلا إذا اطلعنا على حياته، ووقفنا على خبره)[٣].

ويقول الدكتور طه وادي: تراثنا العربي حافل بتراجم الرجال، على اختلاف أعمالهم، ولقد ازدهر فن كتابة السير، في ظل الفلسفة الرومانسية، التي تعلق من شأن الفرد وتحتفي بحياته)[٤].

ويقول أيضاً الدكتور طه وادي:(ولعل أوضح نمطين، لمنهج الكتابة عن الشخصيات الأدبية العربية، يمكن أن نلمسهما عند العقاد وطه حسين . أما طريقة العقاد فكانت تقوم على التحليل النفسي– ويتجلى ذلك فيها كتبه عن(أبي نواس، وجميل بثينة، وشاعر الغزل بن أبي ربيعة)[٥].

أما طريقة الدكتور طه حسين، فهي مستمدة من النقد الفرنسي الحديث، بصفة خاصة (هيوليت دوليف تين، الذي ربط حياة الفرد بالبيئة والجنس والعصر، وانتهي إلى أنه ثمرة لهذه العناصر الثلاثة، وتظهر هذه الطريقة لدراسته لأبي العلاء المعري، المنشورة سنة ١٩٢٢م، ثم في(حديث الأربعاء)، وتتبلور أخيرا في كتابه(مع المتنبي سنة ١٩٣٧م).

الدكتور طه وادي يقول:(هنالك اتجاه جديد، وهو الذي نادى به ودرس له، (محمد حسنين هيكل ١٩٦٥م)،و(أحمد شوقي ١٩٧٣م)، وهي أن تكون الترجمة غاية في

---

١ إليزابث درو ،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ترجمة محمد إبراهيم الشوش ـ مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦١م ـ بيروت نيويورك ، ص (٢٤).

٢ د/أحمد عبد الحي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ـ ص(٧).

٣ عبد الرحمن صدقي ،الشاعر الرجيم بودلير ـ سلسلة إقرأ رقم (٧) ـ القاهرة دار المعارف ـ ص (٧).

٤ د/طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداء ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة ـ مكتبة النصر المصرية ١٩٧٦م ـ ص(٥٧)

٥ د/طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداء ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة ـ مكتبة النصر المصرية ١٩٧٦م ـ ص(٥٧).

الاختصار والدقة، بحيث لا يتوه القارئ مع ترجمة حياة الأديب، وإنما يأخذ كل ما هو ضرورية لفهم أدب المترجم له)[١].

لذا سوف ننتهج آخر منهج، ونختصر أشد الاختصار، في ترجمة الشاعر موضوع دراستنا.

المبحث الثاني

حياة عبدالله الطيب وعصره

ولد غرب الدامر سنة ٢٥رمضان ١٣٣٩هـ الموافق ٢يونيو ١٩٢١م نشأ تحت ظل أسرة قد أنعم الله عليها بالذكاء النادر والنجابة والشجاعة وفي سابق عهدهم استمالهم الفونج وهم أول الملوك العرب الذين حكموا السان الي جانبهم في تدبير الحكم ونشر الإسلام وتعاليمه واللغة العربية علي مناحي السودان المختلفة ومما هو جدير بالذكر أن هذه الأسرة قامت الجيش الفاتح فى التركية السابقة زايدين عن الدين والوطن.

ميلاد عبد الله الطيب كان من رجل حظى با لثقافة والتعليم وكان مدرساً وناظراً للمدارس الاولية وكان يكتب الشعر ويتابع الادب ويحسن اشعار البارودى على غيرها ويديم قراءة الكامل اللمبرد.وكان صاحب طريقة صوفية يصطحب أولاده الى حلقات الذكر وحفظ القصائد العربية الفصيحة التى تدور فى مدح الرسول(صلى الله عليه وسلم) ولذلك بدات تتقد حول ذلك[٢].

نلاحظ ان نشاة عبدالله الطيب قد اختلفت عن أنداده في حداثته وذلك لعمل والده الذي كان كثير التنقل مع أسرته من مكان لآخر مما أكسب الأبن مجموعة من الذكريات المتنوعة والتجارب السمحة التي كانت تفيض عليه الحب والصفاء ويرجع اليها بشوقه وحنينه وبعد عودته الى ديارهم بالدامر ويلتقي بصديق طفولته وقسيم صباه الشاعر الأديب محمد المهدي المجذوب وهو من أبناء أسرة المجاذيب وكانت له ذكريات طفولته مع عبدالله الطيب بأنهما كانا ينشدان ويكتبان الشعر في سن مبكرة ويعرضان شعرهما على الفقيه عبدالله النقر للتصويب[٣].

نشأ وتعلم في هذه البيئة حيث حفظ القرآن الكريم في سن مبكرة علي الشيخ محمد ود الطاهر(شيخ الفقرا) وقرا وحفظ ديوان البرعى وديوان الشيخ محمد المجذوب قمر

---

١ د/طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداء ـ الطبعة الأولى، القاهرة ـ مكتبة النصر المصرية، ١٩٧٦م ـ ص(٥٧).

٢ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً،ـ الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م ـ ص (٤).

٣ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً ـ الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م- ص (٥).

الدين واشعار الشيخ الطاهر المجذوب وأبنه محمد المجذوب الطاهر سير ولده والأستاذ الطيب عبد الله واستفاد من توجيه وارشاد العالم الاستاذ محمد ود جلال الدين.

مدد منه العلم الوافر والنظر الثاقب والخيال الجموح الخصيب الذى سجله في تصانيفه وأحاجيه وأفاده ذلك فى نظريا ته النقديه وفى أرائه فى علوم اللغة وسائر العلوم الأخرى[1].

بعد أن أكمل عبدالله الطيب درأسته با لخلوة أنتقل بعد ذلك الى التعليم النظامى بالمدارس الذى بده بكسلا مقرات والتحق بمدارس بربر الابتدائيه ونبغ بها غاية النبوغ وبعث بعدهاالى كلية غردون التزكاريه بالخرطوام ليكمل تعليمه وبعد أن أكمل تعليمه وبعد أن اكمل بها ثلاثه سنوات تحصل شهادة المدارس الثانوية في تخصص الأداء و في تلك الفترة كان أبناء السودان المثقفون ينهلون ويتأثرون بالثقافة المصرية بحكم العلاقة الثقافية بمصر وما يدور بين أحداث سياسية وآدبية ونقدية . وبعد ذلك إختير عبدالله الطيب معلماً في كلا المرحلتين الوسطى والثانوية ليعلم اللغة العربية والإنجليزية وبعد ذلك إرسل إلى بريطانيا ملتحقاً بجامعة لندن أولاً بمعهد تربيتها وثانياً بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية لينالوا منها الشهادة الوسطى اللغة العربية والتاريخ والمنطق وفي عام ١٩٤٨م نال شهادة البكالريوس وبعد عامين من ذلك نأل شهادة الدكتوراة وكانت في اللغة العربية التى بذل لها كل اجتهاد وصبر واخلاص وبعدها عاد إلى بلاده[2].

كما يقول:

وفي ثيابي وأن ضن الزمان بهأخو حجا لكنوز العلم كساب

وذاكر لكتاب الله مغترف   من البيان إلى الغايات وثاب

حمال أعباء صبر ليس يحملها   من قلبه لسوى الرحمن رغاب[3]

قال عنه دكتور الحبر يوسف نور الدائم وأثر القرآن في محاضراته وكتبه وأسلوبه أثر ظاهر بين لا تغفله العين وما أحسب أن استقامة لسانه وجودة تعبيره وجزالة أسلوبه إلا من هنالك. وكذلك اشتغل عبدالله الطيب بالحديث النبوى الكريم وكم قد رأيناه مطالعاً على فتح البارى لابن حجر وكم قد نظر في كتب القاضى عياض وقد بين أثر الحديث في تطور الأساليب العربية في كتابه المرشد ونجده أيضاَ أستمد ثقافته من التراث العربى

---

١ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً – الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م- ص (٦-٧).

٢ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً – الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م محرم- ص (٨)

٣ بروفسير/عبدالله الطيب، ديوان أصداء النيل – مطبعة جامعة الخرطوم للصحافة والنشر، الطبعة الخامسة ١٩٩٢م، ص (184).

القديم كالمفضليات والاصبعيات والحماسة لابى تمام والجمهرة والمعلقات ودواوين الشعراء الجاهلين كامرئ القيس وزهير وطرفة بن العبد وأبى تمام و أبى الطيب والإسلاميين وكان أثر ثقافته ظاهرة في تأثره بكتب المتصوفه من نثر وشعر[١].

كما في قوله:

أجدك ترتاد السماحة بعدما	مضى عنك ريعان الشباب وقادا
وقد أفعم الإيمان قلبك أنفاً	ورسمت عند الباقيات معادا
وهاجك طبل قد قرعت به	بنانات صوفى إراد جهادا
إذا نادى اشياخه عج عجة	بذكر أله العالمين ونادى[٢]

وأن عبدالله الطيب سمع ضروب من الأدب الشعبى ووقف على ذلك واستفاد من ذلك بكتاباته المختلفة أننا نجد كثيراً جداً من نماذج الوان الأدب الشعبى الذى أضاف ألى عبدالله الطيب الخيال الواسع والمادة الخصبة التى عانته كثيراً وقد يسر الله لعبدالله الطيب الاتصال والمعرفة بضروب الثقافة الغربية ولا سيما الأدب الانجليزى حيث اطلع عليه وعرف دروبه معرفة تامة وتناول بالشرح والتحليل والنقد وذلك مثل سونات شكسبير واوضح لنا أثر ت.س. اليوت على الحركة العربية الجديدة وخطورته على الأدب العربى ودرس شارليس دكينز في قصصه وأدبياته المتنوعة وكولردج لا سيما في الملاحة القديمة وحاول أن يوازن بين الأدب الانجليزى والأدب العربى وله في ذلك آراء.

ولد عبدالله الطيب ونشأة في بيئة دينية أهتمامها الأول تلقى العلوم الإسلامية والعربية و مدارسة أصولها والوقوف على أبوابها وفروعها وتفتحت أذن عبدالله الطيب على سماع القرآن الكريم وعلومه وعلى الكلمة العربية الرصينة ونشأ على ذلك المنهج الذى امن به وزاد عنه وعندما التحق بالتعليم النظامى وانتقل إلى بيئته التى تشرب منها كل ذلك كانت إسلاميته واعيه ورشيده وقدرته بكل ما يكيده الغرب المسيحى والشرق الشيعي من مطامع وتوسع على حساب الدول الإسلامية فعربيته عروبه خالصه، ولم تكن تتبع للعب الساسة المنادين للقومية العربية وقد كان مدركا لنفاذ سمومها تهدف لابعاد الإسلام عن حركة الحياة[٣].

وكان لا يفصل بين القرآن الكريم وتعليم العربية إذ يقول:

---

١ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً – الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م- ص (٩).

٢ بروفسير/عبدالله الطيب، ديوان بانات رامة– الدار السودانية - الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٠م، ص (١٣٠) .

٣ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً – الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م- ص (١٤) .

كان تعليم اللغة العربية ودروسها في صدر الإسلام وسيلة إلى دورس القرآن الكريم وعلوم الدين وجد القدماء في ذلك جد منقطع النظير فاحكموا علوم اللسان وتفوقوا في الحساب والجبر والفلك والموسيقى والطب والتقويم الميدانى.

وقد شارك بأشعاره آلم الشعب الفلسطيني والعربى بشحذ الهمم ذاماً في شعره اليهود داعياً إلى الوحدة العربية والإسلامية كما في شعره:

وشهدت الصراع في أرض نيجيريا	والمسلمين عن أزورار
والبلاء العظيم أذ قتلوا أحمد بيلو	وخرت الأسوار
واعلن الصليبي ذبح بنى الإسلام	ولصليبي بحار
يا سكان الهوسا وما عقبت مصر	ولا غيرها لهم حين ثاروا
وفلسطين أجفل القوم عنها هرباً	لليهود حين أغاروا
والدماء التى أريقت على الأردن	والقدس وجهن جبار
ودماء بدير ياسين من قبل وقد	اوقدت من الحزن نار
وغرن أورشليم يوم حزيران	يثاران يثرب الأخبار [١]

يصور لنا عبدالله الطيب معالم الحياة السودانية حيث جمال الطبيعة على ضفاف النيل مصوراً كثبانه ورماله ونخيله ونيران قرأه ونقاط سدامه وفتياته اللائى يردن عليه ويغسلن ملابسهن على ضفتيه.لعبدالله الطيب مواقف فكرية تظهر من خلال شعره ونقده في دروب متنوعة في مجال الفكر والأدب والعلوم والتفسير والأخبار وغير ذلك ونراه يدافع عنها بفضل علمه وسعة تفكيره حيث نجده لا يقلد مذهباً بل له الرأى الشخصى الذى يستند فيه إلى علمية موضعية

وقد بلغ شأواً في مدارسة كتاب الله تعالى ويربط ذلك بفنون التكنولوجيا الحديثة عندما تحدث عن إنطلاق القمر الصناعي.

كما له آراء في بن كثير الذى يرى فيها أضطراب في قصة القرانيق وقول القاضى عياض لم يقبله وأن الطبرئ والعياض قالا فيها قولاً محكماً. ويرى أن أبى جعفر الطبرى شيخ المفسرين وأن الزمخشرى لا يشق له غبار في مجال البلاغة ولكن نأخذ عليه خروجه على أهل السنة والجماعة وتعصبه للمعتزلة وقد يقدم ابن القيم على شيخه ابن تيمية كما يقول د. حبر يوسف نور الدائم [٢] .

---

١ بروفسير/عبدالله الطيب، ديوان بانات رامة– الدار السودانية - الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٠م، ص (١٤٤- ١٤٥) .

٢ عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً – الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م- ص (٣٢).

كما أن مذهبه مالكى سنى التى يقضى حرية الراى والفكر وعدم التطرف المفرط وعاش حادثة الجزيرة أبا التى قتل فيها الأنصار وصور لنا هذا في شعره:

لم تر الناس إذ سالت دماء أبا ... سيلاً هي النكبت العذراء تقترعُ

والطائرات على الأنصار قد قذفنا ... ناراً ما بدل أناس مثلما شجعُو

ومن مواقفه الفكرية يؤكد هجرة أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم الى أرض السودان كما في شعره:

الهجرة الأولى إلى أرض ... كانت وقتها غرسها أورقا

روى بن اسحاق تفاصيلها ... واضحة المعنى لمن حققا

أو ذكر النيل مع النفخ ... القربة المجداف والزورقا[1]

المبحث الثالث

حياة محمد مفتاح الفيتوري وعصره

لذا سوف ننتهج آخر منهج، ونختصر أشد الاختصار، في ترجمة الفيتوري حتى لا نتوه في حياته، وننسى أدبه، ولد محمد مفتاح الفيتوري في بلدة الجنينة،عاصمة دار مساليت، الواقعة على حدود السودان الغربية، ووالده الشيخ مفتاح شيخ رجب الشيخي الفيتوري، وكان خليفة خلفاء الطريقة العروسية الشاذلية الأسمرية[2].

أما والدته فهي الحاجة عزيزة علي سعيد، من أسرة شريفة من الجهمة العربية الحجازية. كانت أسرته، تتألف من الأب والأم وشقيقة ومنه، وعرفت أسرته الهجرة غير مرة إذ أن الوالد قد هاجر من بيئته إلى غرب السودان، قبيل الحرب العالمية الأولى وكانت أسرة الأم قد هاجرت هي أيضا إلى هنالك، حيث استقرت الأسرتان، فتعرف والد الفيتوري بالوالدة فتزوجها، ومن غرب السودان، هاجرت الأسرة إلى مصر والإسكندرية، حيث نشأ الفيتوري وترعرع في منطقة القباري في الإسكندرية، التحق شاعرنا بمدرستها الأولية، (مدرسة الأخلاق) للشيخ عبد الخالق البسيوني، لحفظ القرآن الكريم وحفظه، وتلقى الحساب والإنشاء والأناشيد، وقامت الحرب العالمية الثانية، فاضطرت أسرته للهجرة إلى ريف مصر، إلى قرية عرمش، في منطقة كفر الدوار، ثم تضع الحرب أوزارها، ويعوند الفيتوري إلى الإسكندرية. ويتابع دراسته لفي المعهد. الابتدائي سنة ١٩٤٧م، ثم بعد ذلك

---

١ بروفسير/عبدالله الطيب، ديوان بانات رامة– الدار السودانية ـ الخرطوم، الطبعة الأولى ١٩٧٠م، ص (91) .

٢ د/أحمد عبد الحي ـ شعر صلاح عبد الصبور الغنائي ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ـ ص(٥٨).

يلتحق ولمدة سنتين بالمعهد الديني، والتابع للأزهر بالإسكندرية، حتى سنة ١٩٤٩م في رأس التين، ثم يدخل المعهد الديني الثاني في القاهرة، ثم الأزهر الشريف حتى سنة ١٩٥٣م، ومن الأزهر انتقل الفيتوري إلى كلية دار العلوم بالجامعة القاهرية، فرع الآداب والدراسات الإسلامية، وقضى فيها سنتين، ثم تركها دون أن ينال شهادتها، منصرفا إلى دنيا القلم والصحافة[١]. أما عمله ووظائفه مارس الفيتوري في أثناء إقامته في القاهرة، العمل الصحفي فكتب في غير صحيفة منها التحرير وآخر ساعة والجمهورية والهلال، وكانت كتاباته تتعلق بالشعر والشعراء وبعض التعليقات السياسية الخاطفة، وبعد أن انتقل إلى السودان عام ١٩٥٨م عمل في الصحافة السودانية، فرأس تحرير غير جريدة ومجلة، منها مجلة الإذاعة والتلفزيون والنيل والناس والتلغراف والأمة، وفي لبنان كتب في عدة جرائد ومجلات منها الأسبوع العربي وبيروت والديار وفي ليبيا أسند إليه مهام رئيس تحرير مجلة الثقافة العربية الليبية.

أما عمله فقد شغل وظيفة خبير إعلامي، في جامعة الدول العربية بالقاهرة، ثم عاد إلى بيروت مقيما وعاملا بالصحافة، ثم أبعد من لبنان عام ١٩٧٤م، لأسباب عزى إلى أنها سياسية، ثم سافر إلى ليبيا، ومنها إلى دمشق، ثم عاد إلى لبنان مرة أخرى، وأخيرا استقر بالمغرب في الرباط[٢] وما زال هناك.

أما أعماله وأثاره، ألف ديوان أغاني (أغاني أفريقيا) الذي طبعه عام ١٩٥٥م، في مطبعة دار المعارف ببيروت، ثم ديوان (عاشق من أفريقيا)، الذي طبعه عام ١٩٦٤م، بدار الآداب ببيروت. ثم ديوان (اذكريني أفريقيا)، الذي طبعه عام ١٩٦٦م بدار القلم بالقاهرة، ثم ديوان (سقوط دبشليم)، الذي طبعه عام ١٩٦٨م بمنشورات نزار قباني ببيروت، ثم ديوان (معزوفة لديوان درويش متجول)، الذي طبعه عام ١٩٦٩، بدار المصراتي بليبيا، ثم مسرحية شعرية بعنوان سولارا (أحزان أفريقيا)، الذي طبعها سنة ١٩٦٩م بالهيئة المصرية بالقاهرة، ثم ديوان (أقوال شاهد إثبات)، الذي طبعه عام ١٩٧٣،م بدار العودة ببيروت، ثم مسرحية شعرية بعنوان (عمر المختار)، الذي طبعها عام ١٩٧٤م بدار العودة ببيروت، ثم ديوان ابتسمي حتى تمر الخيل)، الذي طبعه عام

---

١ د/أحمد عبد الحي ـ شعر صلاح عبد الصبور الغنائي ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ـ ص(٥٩ ـ ٦٠).

٢ د/منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(٦ ـ ٧).

١٩٧٥م بدار الآداب ببيروت وأخيرا طبع ديوان (غرب الشمس شرق القمر)، عام ١٩٩٠م بدار العودة ببيروت. بالإضافة إلى ذلك، للفيتوري مؤلفين غير كاملين، وهما مسرحيتان الأولى نثرية بعنوان (السجين) والثانية شعرية بعنوان (تاجوج)، بالإضافة إلى عشرات المقالات الأدبية والسياسية، والتعليقات الأدبية المنشورة في العديد من صحف العالم العربي كما أثبت نجيب صالح في كتابه (محمد الفيتوري والمرايا الدائرية)، عدة قصائد من صفحة (٢٨– ٦٥) تحت عنوان، الجديد الذي لم ينشر، ومن صفحة (٦٩–١٢٨) بعنوان، القديم الذي لم ينشر(٩٠).

أما ثقافة الشاعر، فإن دور الثقافة في عصرنا العلمي الراهن، يعد أمرا بالغ الأهمية، ولا يمكن للقصيدة الحديثة، التي يفترض أنها تواكب حداثة العلم، إن لم تكن رائدة له، ومتنبأة به، ولا يمكن أن تستقيم، ما لم تدعم بقيم العصر الفكرية، ورؤياه النفسية والوجدانية[١]. وعندما سئل الفيتوري عن دور الثقافة في وجود الشاعر؟ أجاب: (إذا كانت الموهبة هي نقطة انطلاق الفنان نحو العطاء، فإن الثقافة وحدها، هي ضمان استمرار هذا العطاء، ومصدر قوته وتجدد أفكاره[٢]. سنتوقف أيضا، عند استفادة الشاعر من الثقافة العربية، قديمة وحديثة، ثم عند استفادته من الثقافة الغربية، وأخيرا عند المنحنيات الرئيسية في حياته، التي في شعره. أما عن الثقافة العربية القديمة، يتحدث الفيتوري عنها معتبرا نفسه كما قال: (أنا أعتبر نفسي، أحد الورثة الشرعيين القلائل، لذلك التراث بكل تواضع، لقد تربيت في حضن الشعر العربي القديم، ويعني به فترة الصعاليك، وفترة الجاهلية التي تلتها، ثم فترات الشعر التالي. ويقول أيضا:(في مرحلة أولية من حياتي الشعرية، كان هنالك شاعران قد تأثرت بهما عنترة بن شداد وطرفة بن العبد، اللذان يمثلان قمة الشعر الإبداعي عندي) [٣]. وليس بذلك غريبا عليه، فلقد قال صلاح عبد الصبور:(إن أبا العلاء عندي، يمثل ثلاثة أرباع الشعر العربي،والربع الباقي يتقاسمه،أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم) [٤].

ويقول في موضع آخر:(كانت البيئة التي نشأت فيها، صاحبة الأثر الكبير في تكويني، كان أبي شاعرا مع وقف التنفيذ، فكان يكتب بين الحين والحين بعضا من المدائح

---

١ د/منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(٩ ـ ١٠).

٢ د/منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(٩).

٣ نجيب صالح محمد ـ محمد الفيتوري والمرايا الدائرية ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤م ـ بيروت ـ ص (١٣٦).

٤ د/ أحمد عبد الحي ـ شعر صلاح عبد الصبور الغنائي ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ـ ص(٣١).

النبوية، التي كان يلقيها ويؤديها في حلقات الذكر، فلقد كانت مكتبة أبي، مليئة بأمهات الكتب العربية القديمة، وأذكر أول مجموعة شعرية، وقعت عليها عيناي،هي مجموعة (ابن الضبي) المفضليات[١]. ويقول أحد شيوخه وقد لمس شغفه لقراءة الشعر: (إن شعر المعلقات ليس نهاية الشعر: هنالك شعرالصعاليك: ولا ننسى الشعر إزداد عذوبة وجمالا، بعد أن باركته حضارة الدولة الإسلامية). لذا أعجبه من هؤلاء الشريف الرضي، وتلميذه والنابغة مهيار والمعري والمتنبي وابن الرومي وأبو تمام، ورفض البحتري أبو العتاهية وأبو نواس، كان الأولون يمثلون له طاقة الإبداع وأصالة التجربة الوجدانية عند الشاعر العربي، بينما لم يكن يصنع الآخرون، أكثر من أنهم يضعون بين يديه مفاتيح المهارة الفنية، وعبقرية الذكاء، وأصول الصناعة الشعرية[٢]. ونهل كذلك من معين الأدب العربي الحديث، وتأثر في بداية أمره بالشعراء الرومانتيكيين، الذين التقى بهم، ومنهم أبو القاسم الشابي ١٩٣٤م، وإلياس أبو شبكة ١٩٣٧م. وتأثر أيضا بالمهجريين، الذين التقى بهم على صفحات المجلات العربية القديمة، التي وقعت بين يديه، ولقد التقى بفوزي المعلوف ١٩٣٠م، وجبران ١٩٣١م، ونسيب عويضة ١٩٤٦م، وايليا أبو ماضي ١٩٥٧م، وغيرهم من شعراء المهجر، الذين وجد في شعرهم أشياء جديدة تأتيه عبر البحار، وتغذي مشاعره وأحاسيسه، ومن أشد هؤلاء المهجريين تأثيرا في نفسه، وانطباعا في فكره، جبران لاسيما تأملاته الفلسفية العميقة، إذ كان يشعر أنه كان غريبا، وهو مثله غريب وحزين وفيلسوف[٣].

ويقول الفيتوري أيضا:(عبر تلك القراءات، وقفت منها فترات مع شعراء عظام في الأدب المهجري، كافة المهجرين الشمالي والجنوبي، أيضا فترة شعراء الديوان في مصر، يقول عنهم:(لا تستطيع معدتي هضم أشعار المازني والعقاد، أو حتى أستاذهما عبد الرحمن شكري، أما مدرسة أبوللو، فلا أجد في قصائد رائدها، أحمد زكي أبو شادي حاجتي، ولكنني أجد، الصورة والموسيقى، مضافا إليهما روح الشعر، ووهجه وحيويته في القصائد القليلة التي قرأتها لعبقري الشعر السوداني، التجاني يوسف وشاعر الطبيعة المصرية أحمد عبد المعطي الهمشري، ويليهما إبراهيم ناجي وصالح جودة ومحمود حسن إسماعيل وحسن كامل الصيرفي هم الشعراء) [٤].

١ نجيب صالح محمد ـ محمد الفيتوري والمرايا الدائرية ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤م ـ بيروت ـ ص (١٣٦).

٢ نجيب صالح محمد ـ محمد الفيتوري والمرايا الدائرية ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤م ـ بيروت ـ ص (١٣٦).

٣ د/أحمد عبد الحي ـ شعر صلاح عبد الصبور الغنائي ـ الطبعة الأولى ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م ـ ص(٣٢).

٤ د/ منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(١٤).

أما عن الشعر المعاصر، فيقول الفيتوري:(قرأت الديوان الأول للسياب (أوراق ذابلة)، ووجدت فيه جديدا، وقرأت قصيدة واحدة لنازك الملائكة، وهي (الكوليرا) وفيما بعد ديوانها (عاشق الليل)، وكانت نازك في إحدى الفترات، ضوءا مشعا في وجداناتنا). ويقول أيضا: (إن عباءة الشعر العربي المعاصر، إنما نسجت على منوال، شارك في غزله، أو في نسجه، ثلاثة شعراء، وأنا أعني القصيدة الأخيرة، هم نازك الملائكة والسياب وكمال عبد الحليم، فنازك والسياب أعطوا الخيط والغزل، أما كمال عبد الحليم فقد أعطى اللون والرائحة، ثم قرأت لخليل حاوي (نهر الرماد)، وقرأت أيضا لأدونيس (مهيار الدمشقي)، وزاملت صلاح عبد الصبور كما ليس لمجلة شعر أثر علي من قريب أو بعيد) [١]، كما لو كان لانتظام شاعرنا في الأندية العربية ومحافلها، أثر في ثقافته الفنية، فقد كان عضوا في رابطة النهر الخالد الأدبية، ثم عضوا في رابطة الأدب الحديث، بالإضافة إلى الأمسيات الشعرية، التي كان يقيمها مع رفاقه الشعراء، من المصريين والسودانيين المقيمين في مصر، وتقام هذه الأمسيات في جمعية الشباب المسيحية، وجمعية الشباب المسلمين، ودار نقابة المعلمين بالقاهرة. كذلك قراء الأدب الغربي الحديث والمعاصر، فأفاد من مطالعة بوشكن ١٩٣٧م ومايكوفست ١٨٩٣م السوفياتيان، ورامبو ١٩٩٣م الفرنسي، وناظم حكمت ١٩٦٣م التركي، وبابل نيرودا ١٩٧٣م التشيلي، وقراءة سيرة عنترة، ووجد فيه شخصية مماثلة، وطالع رحلة بني هلال، وتعرف على أبطالها، وأشبع احتياجاته العاطفية والروحية بقراءة كتب (حمزة والبهلوان والأميرة ذات الهمة، وسيف بن زي يزن وفيروز شاه، وألف ليلة وليلة، ووقفت مذهولا أمام شارل بودلير (١٨٦٧م)، في ديوانه (أزهار الشرق) وأمام تعشقه لديفال الجارية السوداء، لأنه حطم الفوارق الطبقية والعنصرية بحبه لها، والفيتوري يحب أن يحطم الفوارق تلك) [٢]. وعرض في مطالعاته على القصص البوليسية، كقصص ومغامرات أرسين لوبين وشارلوك هولمز، واطلع على روائع الأدب الغربي مترجمة بالعربية، مثل فاوست وأنا كارينا، والبعث، وماجدولين، والحرب والسلام، وآلام فارتر، كما أنه حفظ القرآن الكريم، وقراء صحف أرميا، ونشيد الأناشيد، وأقبل على الأدب العربي، وكانت له محبة في قلبه، إذا عثر على بعض كتبه، في مكتبة أبيه الشيخ الصوفي.

---

١ د/ منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩مـ ص(٤٨) نقل بتصرف.

٢ د/ منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(١٠٧ ـ ١٠٨).

هذا الاحتكاك الفكري الأدبي، أتاح له أن يتعرف إلى العالم عن كثب، وأن يفهمه، وأن يتأثر به، وأن يطلع على مختلف التيارات الفكرية واتجاهاتها، وكل ذلك أكسبه ثقافة واسعة، استطاع بواسطتها أن يجلي في ميدان الشعرالمسرحي.ولا عجب أن يتأثر الفيتوري، بشعراء العرب القدامى والمحدثين، ذلك لأن الشاعر كما قال ت.س إيليوت: (يمر بثلاث مراحل، قبل أن تكتمل شاعريته الخصبة المرحلة الأولى، يمتلك فيها الشاعرالقدرة على الاستمتاع بالشعر، والمرحلة الثانية يقبل فيها الشاعر على التمثيل والهضم السريع، فينكب على إنتاج غيره من الشعراء ويتطبع بطوابع بعضا منهم، والمرحلة الثالثة، يمتلك فيها الشاعر ناصية المقدرة النقدية وحسن الاختيار فلا يعود تتقاذفه الرياح).

وقد تحدثنا فيما سبق عن المرحلة الأولى: من خلال قراءاته المتعددة، والمتنوعة والاستمتاع بتلك القراءات. أما المرحلة الثانية: وهي مرحلة الهضم السريع والتقليد فيمكن أن نشير إليها من خلال شاعرنا، حين يبدي إعجابه بطرفة بن العبد، لأنه عبر بصدق عن واقع عاشه، شبيه لواقع الفيتوري، من حيث التشرد والمعاناة، ومن حيث الدلالات التي أفضتها بعض أشعاره في نفسه.

ويبدي إعجابه بالمتنبي، ويعتبره الطاقة الشعرية المهمة، في تاريخ الشعر العربي، ذلك لأنه عبر بشمولية وتكثيف، عن التجربة الإنسانية التي عاشها آنذاك، وخصوصا تمزق الدولة العباسية، فكان ذلك مشابها، لعصر شاعرنا، الذي شهد الاضطرابات في الوطن العربي.

أما رقة الشريف الرضي، وعزوبته ونعومته، فقد استهوته وشدته إليه. وتأثر الفيتوري بالشعراء المحدثين، وخصوصا بالشاعرين أبي القاسم الشابي الذي أعطاه، نموذجا كاملا لمقدرة الشاعر الصادق، في التعبير عن الألم، واليأس أبو شبكة الذي أعطاه نموذجا رائعا، لمقدرته لتفهم الألم والاستعلاء عليه[1].

فيقول الفيتوري:

لمن يبذر الحب كان الثمر   ومن يزرع الصبر يجني الظفرْ

ومن يتحمل وعور الطريق   وخوض الدجى واعتناق الخطرْ

ويقول الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياةفلابد أن يستجيب القدرْ

---

١ نجيب صالح محمد ـ محمد الفيتوري والمرايا الدائرية ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤م ـ بيروت ـ ص (١٨٨).

ولابد لليل أن ينجلـي   ولابد للقيد أن ينكسرْ [١]

ويقول الفيتوري في قصيدة (قطر ضوء):

يا جفني الساهر نم   قد رقدت حتى الظلمْ

حتى حقول الحنطة   المتشحات بالقسمْ [٢]

وتقول نازك الملائكة في قصيدتها (سياط وأصداء):

ما زلت أذكر كل شيء حتى صباحي الضائع الراقد الدامي المجروح في أرض الشارع

وصدى السياط المرهقات على الجبين الضائع [٣]

ويقول الفيتوري في قصيدته (تحت المطر):

أيها السائق رفقا بالخيول المتعبة

قف فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبة

قف فإن الدرب في ناظرة الخيل اشتبه [٤]

---

١ د/ منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(٥٠ ـ ٥٣) نقل بتصرف.

٢ د/ منيف موسى ـ مقدمة ديوان. في ديوان الفيتوري ـ المجلد الثاني ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٩م ـ ص(٤٧ ـ ٤٨) نقل بتصرف.

٣ د/ منيف موسى ـ محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والجمال ـ الطبعة الأولى ـ بيروت ـ دار الفكر اللبناني ١٩٨٥م ـ ص(١٠٥ ـ ١٠٦).

٤ محمد الفيتوري ـ غاية طموح الرسالة ـ المجلد ١٩ ـ العدد ٩٣٦ ـ حزيران ١٩٥١م ـ ص (٦٧٧).

الفصل الثالث
عناصر المسرحية عند الشاعرين

المبحث الأول: مدخل لعناصر المسرحية

قد نشأت المسرحية الشعرية في احضان الدين عند اليونان وكان ايسكلوس هو أول من كتب مسرحية شعرية وتطورت من بعده على يد سفوكليس الذى أضاف إليها عدد من الممثلين ونظم حبكة الرواية ووضع أسس المسرحية الكلاسيكية. وجاء يوربيدس من بعده الذى غير وبدل ولكنه احتفظ بعناصر البناء الكلاسيكى للمسرحية وبيوربيدس تأثر سنكا الشاعر اللاتينى الكبير بعد خمسمائة سنة بعد يوربيدس وعن هذين الشاعرين أخذت أوروبا في عصر النهضة وإذ ظلل الخيال المطلق هذه النماذج ليخلق لنا إنماطاً من المسرحيات الشعرية خاصة في فرنسا وايطاليا وكان على رأس هذه الحركة راسين. أما في انجلترا واسبانيا فقد كان تأثير سنكا و يوربيدس مغايراً فيما يتضمنه من عناصر الرومانتيكيه ويتجلى ذلك في انتاج شكسبير الذى وضع أسس المسرح الرومانتيكي وفي القرن التاسع عشر شمل بعض شعراء المسرح من أمثال جيته و سيكلر في المانيا وبروانينج في انجلترا و هيجو في فرنسا ومن بعدهم جاء كتاب المسرح الرمزي والواقعي الطبيعي[1].

إن من الطبيعي أن يتضمن المسرح التراث الشعري بما له من قدرة على تأجيج المشاعر وإثارة الحماس ومن البديهى أن يعتمد المسرح على القصيدة الكلاسيكية باعتبارها السائدة والمعتمدة آن ذاك وبهذا نجد الشاعر/ أحمد شوقى عرض تجربة المسرح الشعرى ومستنداً عليها ويأتى بعده علي باكثير وعدنان مردم بيك وغيرهم[2] كان لنبوغ الشعر العربى لاحمد شوقى أثر مباشر في ترسيخ الخطوة الأولى من المسرحية الشعرية العربية الدرامية حيث كانت البداية الصحيحة الرفيعة الأولى على يده في جميع جوانبها الفنيه[3].

إما ماكتبه شوقى في مسرحياته هل هو شعر حقيقى هذا أمر وموضوع توفيقه في كتابة المسرحية الشعرية أمر آخر ما دام الشعر في المسرح يختلف عن الشعر في القصيدة ... من حيث الوضوح والتكثيف والإيجاز وعدم تغلب الغنائية وإنسراب الدراما فيه. ما يحسب لشوقى بهذا المجال الريادة و ليس التجديد لأن مسرحياته لا تتعدى ضمن

---

١ عبد المحسن عاطف سلام، مسرحيات عزيز أباظة، دار المعارف الاسكندرية ١٩٦١م،، الطبعة الأولى ، ص (١٢٠).

٢ هيثم يحى الخواجه، لغة المسرح ولغة الشعر، تطويع المسرح الشعرى للمسرحى، ص (١١٩).

٣ محمد حسين حبيب، مجلة الآفاق، المسرحية الشعرية تأملات في النص المسرحي ، ٢٠٠٠م، ص (١٠٧).

إطار الالتزام بالشروط الفنية العالية للمسرح الشعرى[١]. يقول عبدالله الطيب لقد كنت اروض النفس على التأليف الدرامى من عصر بعيد وكان اشق شئ علي أن أزلل البيت العربي للحوار وقد نظرت إلى مانظمه الشاعر الجليل / أحمد شوقى رحمه الله لهذا الفن فبدأ لي أنه على رسوخ قدمه في صناعة القريض قد عجز من تذليل البيت الرصين تذليلاً يكون به الحوار الدرامى سلساً منساباً وكثيراً ما كنت المح في الكلمات الشعرية التى أوردها على السن شخصياته ليناً ووهناً بالقياس إلى روائعه المعروفة في نظمه المحكم[٢].

يقول محمد حسن حبيب أن المسرحية الشعري تحتاج إلى خبرة ودراية فنية درامية إلى جانب الموهبه الشعرية والابداع ذلك أن التاريخ أثبت لنا أن كبار الشعراء كانوا كتاباً مسرحيين كبار ومن الشعراء أنفسهم من يبتعدون عن الشعر عندما يكتبون النص المسرحى لسبب الهالة الكبيرة والطاقة الغير اعتيادية الشعرية التى يحتاجها النص المسرحى فالشاعر عليه أن ينمي موهبته الشعرية ويزينها مسرحياً لكي يوظف الشعر للمسرح[٣]. يقول يحى الخواجه أن للشعر في المسرح وظيفة درامية وهو لا يكتب إلا أن يظهر شاعرية الشاعر ولهذا فكل جملة شعرية لها دورها في تفجير الحدث وتأسيس الصراع وتطور الحدث في بناء الحبكة و ما دام الحوار لغة التواصل مع المتلقى فإن الشاعر الذى يؤدى أن يخوض تجربة كتابة المسرح بالشعر لابد وأن يلم بالعناصر الفنية لصياغة النص الشعرى ليستطيع إبداع مسرحية يتفاعل معها الجمهور خاصة أن الشعر الكلاسيكى مربك بشروطه وصعوبة تطويعه[٤]. ويقول عبدالله الطيب أن النظم العربى لا يلائم الدراما الشعرية أنه إنما أريد للقصيدة وأنه أن تجاوز فيه الشاعر ذلك فاخلق به بأن يزل.. فما هو إلا قليل حتى أتضح لى الفرق الشاسع بين طريقة شكسبير في نظم القصيدة المحكم و طريقته في نظم الدراما.. ووجدته في القصيد المحكم يعمد إلى التجميل اللفظي والمقابلة والاتقان و يحترس في التشبيه والاستعاره وأن يعلل وجه الشبه ويوضحه أن كان غامضاً أما في الدراما فهو يلقى اللفظ القاءاً عنيفاً في غير اهتماماً في التجويد ويقذف الاستعارات والتشبيهات قذفاً فتهوى على السامع هوي الجلاميد وينوع النغم بحسب ما تقتضيه المواقف ويقتحم ثنايا شرسه من البيان ينهار دونها القوى وعجبت في نفسي أن كان شئ من هذا يتأتى في العربية لشاعر فحل[٥].

---

١ هيثم يحي الخواجه، لغة المسرح ولغة الشعر، تطويع المسرح الشعرى للمسرحى، ص(١٢١).

٢ بروفسير/عبدالله الطيب، زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر،الخرطوم – السودان٢٠٠٤م ، ص (٣).

٣ محمد حسن حبيب، مجلة الآفاق، المسرحية الشعرية تأملات في النص المسرحي، طبعة ٢٠٠٠م، ص (١١٠-١١١).

٤ هيثم يحي الخواجه، لغة المسرح ولغة الشعر، تطويع المسرح الشعرى للمسرحى، ص(١٢٢).

٥ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم– السودان ٢٠٠٤م ، ص(٤).

وينبغى أن تكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها ولا ينبغى أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية الا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصله عنها في الزمن. وامام الكاتب المسرحى مجال واسع لاختيار الموضوع سواء كان اجتماعياً أو سياسياً أو تاريخياً أو أسطورياً فهو في كل ذلك لا يستغنى عن أمور ثلاثة:

أ. خبرة واسعة في الحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص لمسرحيته على النحو الذي يجرى عليه العالم الإنسانى العام بحيث تكون مسرحيته نقطة صادقة حية نابضة من الحياة.

ب. خيال خصيب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة باحداثها وشخوصها والوانها وأجوائها بحيث يجعل مالم يقع قبلاً للحياة كأنه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فيها فهذا الخيال الخصيب هو الذى يبتدع هذه الصورة الجديدة ومؤلفها من اشتات مختلفة من دلالات الصور التى مرت بتجربته في أوقات متفرقة.

ج. هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها ويسعى جاهداً لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذى يصوره في مسرحيته فهذا الهدف هو الذى يدفع الكاتب ليتحمس لعمله ويحدد الاطار الذي يصوغ فيه هذا العمل ويكون هذا الجواب للسؤال الموجه إليه عن أسباب اختيار الموضوع بالذات[1]

وهذا ينطبق على الموضوعات التى يختارها الكاتب من حياة الجيل المعاصر له أو على الموضوعات التى يختارها من تاريخ الاجيال السابقة أو من الاساطير القديمة فهو إذ يتناول موضوعاً تاريخياً لا يكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ أما مهمته فهى أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الاشخاص و تتعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما اثبتته سجلات التاريخ بل بمقتضى الصورة العامة التى يختلقها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته في الحياة الإنسانية بوجه عام مستهدف في ذلك كله الهدف الذى يرمى إليه والرسالة التى يريد إدائها.

المسرحية كغيرها من الفنون تعتمد في المقام الأول على قصة أو حادثة تعرض علينا من خلال الحوار ولذلك يمكن أن تعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول

---

١ علي احمد باكثير-فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية– دار المعرفة القاهرة ط الثانية ١٩٦٤ص(٣٤-٣٥) .

من عناصر العمل المسرحى. والحادث مع ذلك لا يمكن أن يكون شيئاً مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة لسلوك الإنسان النفسي والاجتماع وعلاقته مع بيئته ومجتمعه وبذلك لابد أن تكون في المسرحية شخصيات تحدث أو يحدث لها هذا الحدث وبهذا يمكن أن تعد الشخصية العنصر الثانى من عناصر المسرحية ومن خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقتها ومعايشتها للحدث المسرحى ينشئ الصراع ما بين بعض تلك الشخصيات ويعبر الحدث المسرحى عن احداث الحياة بما فيه من توتر ودلالات ويقتضى على الشخصيات وجوداً مسرحياً متميزاً عن مثيلاتها في الحياة الواقعية والصراع إذن آخر عنصر من عناصر العمل المسرحى ومن خلال تفاعل الاحداث والشخصيات والصراع في صورة حوار – يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفنى للمسرحية ونعنى به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للاحداث والشخصيات عرضاً عاماً يتتبع تطورها ومسائلها حتى تبلغ النهاية التى يرى المؤلف أنها تضع خاتمة لهذه البناء. والحدث المسرحى كعمل فنى يقوم في أساسه على الاختيار والعزم ونعنى بالاختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحى ما يقدر أن يثير اهتمام المشاهد وينقل إليه من المعانى والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الاطار الفني[١].

الفكرة الأساسية نعنى بها الفكرة الأساسية للمسرحية أو التمثيلية أو المحور الذى تدور حوله كل الافكار الثانوية التى تذخر بها ورغم أن الكتاب مجمعون– على أن المسرحيات خلقت للمتعة الذهنية والروحية الا أنهم يصرون على أن يكون لكل مسرحية فكرة.. موضوع.. صراع..هدف.. غرض وقد صور الكاتب المسرحي "تشارلزكلين" أهمية الفكرة الأساسية فقال: "أن الشئ المهم في المسرحية الفكرة و ليس الحوار .. الفكرة التى نلمحها بين السطور.. أنها الموضوع الذي يربط بين أجزاء المسرحية ويشدها إلى بعضها ويجذبها، ويعطيها أهم ما في الفن بأجمعه: "وحدة الانطباع". وكان جون هوارد لاوسون (١٨٨٦) الناقد المسرحى الأمريكى يقول: "أن الفكرة الأساسية في المسرحية هى بداية العمل فيها". وقال الكسندر ديماس(١٨٢٤–١٨٩٥) مؤلف الكونت دى مونت كريستو، والفرسان الثلاثة وغادة الكاميليا: كيف يمكنك أن تعرف الطريق الذى سوف تسلكه مالم

١ د/عبدالقادر القط ، فن المسرحية، دار المعرفة الطبعة الأولى ١٩٩٨م شركة أبو الهول القاهرة، ص (٥-٦) .

تعرف مقدماً إلى أين أنت ذاهب أن المقدمة المنطقية (الفكرة) هي التى سوف تدلك على هذا الطريق[١].

فوجهات النظر تختلف في الفكر الواحد وليس ثمة قانون واحد يحكمها أو يتكلم فيها أنما المهم أن تكون لدى الكاتب المسرحى فكرة أساسية ما يدور حولها الصراع في المسرحية. أنها البذرة التى يزرعها، ويتعهدها، حتى تنبت وتخضوضر وتصبح شجرة مورقة. وفكرة المسرحية يجب أن تكون اخلاقية أو اصلاحية أو تاريخية سواء كانت مأساة أو ملهاة .. ولكن يجب الا تكون المسرحية في فكرتها أو في حوار في صورة عظات أو خطب لان الكاتب المسرحى ليس زعيماً ولاواعظاً ولا معلماً. وإذ هو يلبس مسوح واحد من هؤلاء يدير له النظارة ظهورهم ولا يشاهدون مسرحيته. والبيان الضمني لفكرة المسرحية هو في الواقع أن يكشف لنا الكاتب مجرى الحوادث في دقة وبراعة ووضوح .. ولا يشرح لنا فلسفته ولا يفرض علينا آراءه ولا يستعرض أمامنا عضلاته الذهنية[٢].

يقول عبدالمحسن عاطف سلام المسرحية الشعرية إذ هى من أرقى أنواع الشعر ويصدر الجيد منها عن الخيال المطلق الذى تهبه الطبيعة لشاعر المسرحى الكبير وهو يصور عواطف وانفعالات واخلاق وافعال قوماً خلقهم خيال الشاعر ويصورهم ويجعلهم ذوات منفصلة عن ذاته مثل ذوات كل الناس[٣]. يقول الدكتور / محمد محمود رجوبه في كتابه مسرح صلاح عبدالصبور ولعل المذاهب الحديثة قد أمدت صلاحاً بهذه القدرة الجيدة في تزويج الشعر بالدراما حتى أننا لا نستطيع أن نفصل البناء الدرامي عن روح الشعر عندهم يقول صلاح (المسرح في جوهره سليل الشعر والمسرح لا يعبر عن الواقع لكنه يخلق واقعاً جديداً ذلك لأن الشعر في الدراما الشعرية ليس أسلوباً لتعبير وإنما هو أساسي وضروري في بنائها العاطفي والفكري أنه إيقاع الدراما نفسها وإيقاع الاحداث الدرامية)[٤].

أن شروط المسرحية كمؤسسة نصية يقول دكتور/بنعيسي (تقتضى إلى الشاعر إحاطة شاملة لكل حيثياتها، بداءاً من الحس الانتقائي الذكي للفظة الوظيفية، والعبارة الدرامية والتشخيص الصوتي والقدرة على إنجاز الحوارات على صعيدي المونولوج والديالوج، والسرد ذي الطابع الدرامي، وصولاً إلى نوعية المحكي الدرامي، ومصداقية الأشخاص وقابليتهم الصراعية، ثم التزمين الخلاق للفضاء المسرحي، هذا دون أن ننسى

---

١ محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق– الدار القومية للنشر، ١٩٦٦م، ص (١٦٥١٦٤) .

٢ محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق– الدار القومية للنشر، ١٩٦٦م، ص (١٦٦-١٦٧) .

٣ عبد المحسن عاطف سلام،، مسرحيات عزيز أباظة، دار المعارف الاسكندرية ١٩٦١م،الطبعة الأولى ،ص (١١-١٢).

٤ د/ محمد محمود رحومه ، مسرح صلاح عبدالصبور "دراسة فنية" الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص (١٥) .

أهمية العنصر المكاني على أن مجمل ما أوردناه لا يعنى الشاعر، طبعاً من ضبط دواليب تلك العلاقة الرفيعة بين الخطاب الدرامي بمؤسسيته الموضوعية الغاربة والخطاب الشعري كفضاء للتذويت، والتحليق الانفعالي، والانزياحات المجازية أو النزيف الاستعاري الدافق[١].

المبحث الثاني

المطلب الأول: الفكرة الاساسية لمسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

سمى عبدالله الطيب نصوص نكبة البرامكة الدرامية(قصص حوارية شعرية) تياترو ملعب مرسح إلى أن استقرت عند مصطلح مسرح للمبنى، ثم مصطلح رواية و تمثيلية وقصة تمثيلية وعند عبدالله الطيب قصة حوارية إلى أن استقر المصطلح عند مسرحية بآخره[٢].

وهى تتكون من ثلاث مسرحيات "زواج اسمر" ١٩٥٨م و"الغرام المكنون" ١٩٥٨م وقيام الساعة وهذه التواريخ تشير إلى تواريخ الطبع لا التأليف وألفت بأسلوب شعرى والشعر إذا وفق في تصوير شخصيات المسرحية واحداثها واطوارها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل اتحاداً ينتفى فيه الاحساس بكونه كلام موزوناً مقفى كان الشعر اعمق الاساليب واقواها في التعبير عن المسرح[٣].

هذه الثلاثية مأخوذة من التراث التاريخى العربى وهى حادثة تاريخية معروفة لنكبة البرامكة وهى ليست المرة الأولى التى يتناول فيها المسرح هذه الحادثة التاريخية حيث سبقه إليها كل من جورج زيدان وعزيز اباظة مع اهتمامهم بموضوع عباسة وجعفر. والبرامكة من أصل فارسى ينسبون إلى اشراف بلخ وتأتى البرامكة من برمك وهى رتبة وراثية كرئيس الكهنة بمعبد نويهاز ببلخ ونجدهم قد اتصلوا بالعباسين حيث أن الدعوة العباسية قد بدأت أساساً في خرسان حيث اعتمدوا العباسيون على الخرسانين في تأسيس دولتهم مستغلين في ذلك نقمتهم على العرب فكانت الخراسان مركز الدعوة العباسية لبعدها من دار الخلافة الأموية كما كان الخرسانيون مصدراً لرجال الدين اعتمدوا عليهم في مرحلة الصدام المسلح الذى انتهى بانتصار الثورة العباسية وفي عهد هارون الرشيد بلغوا

---

١ د/ أبو حمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٤).

٢ د/ محمد الواثق، عبدالله الطيب، الشعر والدراما ورقة قدمة في تأبين عبدالله الطيب ٢٠٠٥م، ص(١٥).

٣ أيهاب تاج السر عباس، المرتكزات الأدبية والفكرية في المسرح العربى نموذجاً دراسة تحليلية مسرحية زواج سمر، ٢٠٠١م ، ص(٣٣) .

أوج مكانتهم حيث قرب الخليفة هارون إليه وزيره جعفر ونال حظوة كبيرة عند الرشيد فاسند إليه ديوان الخاتم وتألق نجم جعفر وأصبحت في يده كل الأمور وبلغ من حب الرشيد له أنه كان لا يرد له مطلباً وأنه قلده بريد الافاق وديوان الضرب والطرز وأمر الرشيد بان ينقش اسم جعفر على دنانير الصلة والافراح بمدينة السلام والمحمدية ثم اسند إليه النظر في المظالم لاول مرة في تاريخ القضاء وزعموا أن الرشيد كان لا يصبر عن جعفر وعن اخته عباسه بنت المهدى وكان إذ أراد الشراب دعاهما إلى الحضور معه فطلب من جعفر أن يتزوجها زواجاً يتيح له مجالستها والنظر إليها والاجتماع بها في مجلس يضمهما مع الرشيد واشترط عليه إلا يقربها فأجابه إلى ذلك فزوجه الرشيد وأشهد عليه من حضره من خدمه وخاصة مواليه وأخذ عليه الرشيد عهد الله ومواثيقه وغليظ إيمانه أنه لا يخلو بها و لا يظله وإياها سقف بيتاً إلا والأمير الرشيد ثالثهما فحلف له جعفر بذلك و رضى به والزمه نفسه فاحبته العباسة و تحايلت أن يختلى بها فحملت منه وولدت غلاماً فوكلت به خادماً من خاصتها ولما خافت ظهور خبره وانتشاره وجهت الصبى والخادم والحاضنة إلى مكة وأمرتها بتربيته وعلمت زبيدة بالخبر وكانت تكره جعفر بن يحيى الذي لعب دوراً هاماً في بيعة المأمون بدل ابنها الأمين فابلغت الرشيد فسقطت في يده وتحقق الرشيد من الواقعة فعزم على نكبة البرامكة ولهذا السبب أمر الرشيد خادمه مسرور بقتل جعفر وتم ذلك في آخر محرم عام ٧٨هـ ثم أمر بحسب ابيه يحي وأخيه الفضل ومصادرة أموالهم[١].

يقول عبدالله الطيب في مقدمة مسرحية زواج سمر، أن زميلي الدكتور/أحمد الطيب كبير مفتشي اللغة العربية بوزارة المعارف اقترح علي أن أجعلها نظماً موزوناً مقفى وأوضح بأن الشعر أقوى في إظهار عناصر الدراما وشايعه في ذلك زملائى الأستاذ/ الدرديري عثمان أستاذ اللغة الانجليزية بمدرسة الخرطوم الثانوية فنفرت من هذا الاقتراح نفوراً شديداً ثم حاولت أسلوباً في النظم المرسل وقد كنت روضت نفسي على أمثال هذا من زمان بعيد ولكن لخلوه من التقفية يجعله نثراً لا نظماً.. فجعلت اصوغه صياغه جديده.. حتى بدأت صورة الرواية وعقدتها تتغير تغيراً جوهرياً إذ مع النظم تكون المبالغة والشخصية الساذجة التى قد تهدي في الكلام المنثور إلى بعض الشكوك من إيعاز تصير

---

١ أيهاب تاج السر عباس، المرتكزات الأدبية والفكرية في المسرح العربى نموذجاً دراسة تحليلية مسرحية زواج سمر، ٢٠٠١م ، ص(٣٣) .

في الكلام المنظوم أكثر سذاجة فلابد حينئذ من موعز ينبهها عن غفلتها ومن مؤثر خارجى يؤثر فيها[١].

يقول عبد الله الطيب في مقدمة مسرحية زواج سمر أنه في عام ١٩٥٤م في جامعة الخرطوم(حز في نفسى ضعف أمر المسرح والتمثيل في السودان بوجه عام، وفي الجامعة بوجه خاص. ووجدت من طلبتى مجموعة صالحة شاركتني هذا الشعور. فنظمنا جماعة للتمثيل وجعلنا نبحث عن مسرحية نمثلها وكنا نطلب القصر والجودة معاً. ولم أجد بدن من الترجمة فترجمت قصة "أندروكليس والأسد" لبرناردشو. ومثلناها عام ١٩٥٥م. ونجحنا بعض النجاح و شجعنا هذا على أن نعد رواية لموسم الشتاء عام ١٩٥٦م. وكرهت أن أرجع لبرناردشو مرة أخرى، لتشابه ما عنده واقترح بعض الطلبة أن نمثل رواية "الملك أوديب" للاستاذ توفيق الحكيم. ولكنا وجدناها طويلة جداً وكذلك وجدنا رواية "أوديب" لأندريه جيد، التي نقلها إلى العربية أستاذنا الدكتور طه حسين وبدأ لى أن اترجم الرواية ترجمة مختصرة، عن أحدى تراجمها الانجليزية.

... ولما عدت من لندن إلى السودان مصمماً على كتابة مسرحية عن البرامكة ذات حوار منثور تتخلله أناشيد على طريقة الاغريق، أو على طريقة "جاور" في رواية " بركليس" لشكسبير. وفرغت من ذلك في سبتمبر. وعرضت ما كتبته على نخبة من الزملاء والأصدقاء فأكثرهم استحسنه[٢].

يقول الدكتور إبراهيم الدرديري:(إذا كانت نكبة البرامكة أو مأساتهم تجسم في صورتها الصراع الذى اشتجر بين الموالى الفرس ونفوذهم الغارب،والعرب ونفوذهم الزاهر فإن الأدب عامة،والأدب المسرحي والروائى المعاصر خاصة آثر سبباً اختلقته الشعوبية وأعجب عامة القوم، وهو زواج الوزير جعفر بالعباسة وانجابه منها على غير رغبة الخليفة و حول هذه النقطة صاغ أكثر من كاتب وشاعر مسرحيات نثرية أو منظومة – منها على سبيل المثال:(العباسة بنت المهدي) لمحمود بدوي عام ٣٢م و(العباسة أخت الرشيد) لعبدالعزيز الخانجي(بدون تاريخ) و(العباسة) التى نظمها شعرا عزيز أباظة عام ١٩٤٧م، الرشيد والبرامكة – الأب انطون رباط اليسوعى عام ١٩١٠م ويبدو أن هذه الفاجعة

١ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم– السودان ٢٠٠٤م ، ص (٥-٦) .

٢ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم– السودان ٢٠٠٤م، ص (٣ – ٥) .

التاريخية ستظل من الموضوعات التى تجذب الأدباء و الشعراء إليها فيستلهمونها في آثارهم الفنية[١].

يقول عبدالله الطيب:(أنا بعد مدين لشوقى رحمه الله إذ هو أول من فتح باب المسرحية في الأدب العربى فتحاً مبيناً وله الفضل الذى لا ينكر في طول النفس وتجويد الغناء وتصريف القوافي. وقد كنت أعلم أن كلا من المرحوم جورجى زيدان والشاعر الكبير عزيز أباظة قد ألفا في موضوع العباسة وجعفر. ولكنى بحثت عن عباسة زيدان بحثاً طويلاً فلم أظفر بها. وطلبت عباسة الشاعر عزيز أباظة فلم أجدها في مكتباتنا المحلية. ثم بدأ لى بعد هذا العجز الاطلاع على عمل هذين الأديبين الكبيرين كيلا أفسده بالأخذ والاستعارة والاعارة وأنا بعد اعترف لهما بالتبريز وبفضيلة السبق. ولا أعد عملى هذا الا ضرباً من رياضة القلم. ويحسن بى هنا أن أقول أنى لم أرد التاريخ بهذه القصة التى أرويها وإنما هي قصة خيالية تستمد شخصياتها من الأساطير والاخبار. وتتصرف في ذلك بحسب ما يقتضيه السرد والقصص لا البحث العلمى والاستقصاء. وقد بنيت عقدتها على الرأى الشائع عن البرامكة بين عامة الناس في السودان من أنهم كانوا أهل بر وفضل ونبل. وطرحت جانباً أمر الشعوبية والعصبية العربية وما يجرى هذا المجرى وجعلت موضوع حديثى كله إنساني الطابع بقدر ما استطعت. ذلك بأنى أرى أن بحث الأسباب التاريخية إنما تصلح له كتب العلم والتاريخ لا أقاصيص الشعراء وأغانيهم. وأن المأساة الدرامية ينبغى فيها أن تبنى على عقدة إنسانية الطابع)[٢].

وقد حببتني الترجمة التى اختصرتها من سوفوكليس في سائر المسرحيات الإغريقية أيما تحبيب وتذكرت أيام الطلب حين كان يدرسنا الاستاذ اريك هارت عطر الله ذكراه روائع يوربيديز وينبهنا إلى محاسن الخورس وإلى ابداع الاستاذ جلبرت مرى رحمه الله في الترجمة . فعكفت عليها أقرؤها وأترجم بعض قطع الخورس في شئ من هذا النحو:

ندعو جميع الآلهة   ندعو أبو لو العظيم

وراق عندى هذا الوزن وتذكرت أمر البرامكة رحمهم الله ووجدتنى أنشد:

يحي وزير الرشيد   وزينة الايام

وآل برمك طرا   همو نجوم الانام

---

١ د/ إبراهيم درديري، تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث ، كلية الآداب جامعة الرياض، ١٩٨٠م، ص(٨١) .

٢ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم – السودان ٢٠٠٤م ، ص (٧ – ٨) .

وقلت في نفسي: عسى أن يصلح هذا نشيداً لراوية أو قصة عن البرامكة[١].

يقول عبدالله الطيب في مقدمة مسرحية زواج سمر، عندما عدت من انجلترا إلى السودان مصمماً عن كتابة مسرحية عن البرامكة ذات حوار منثور يتخلله إناشيد على طريقة الإغريق أو على طريقة جاور في رواية بركلس لشكسبير و فرغت من ذلك في سبتمبر[٢].

يقول الدكتور ابراهيم الدرديرى ومن أسباب النكبة من (الأصول الأولى التاريخية) التى ذكرها المؤرخون زيادة نفوذ البرامكة فقد فاق في بعض الأحيان نفوذ الخليفة نفسه. وكما بلغت ثقة الرشيد في هذه الأسرة أن ولى(الفضل) على خراسان معقل الفرس وولى جعفر مصر وأمتلا بلاط الخليفة بعدد كبير من البرامكة يديرون شئون الدولة ويشرفون على أرجائها الواسعة.

أما جعفر نفسه والذى قيل أن سلوكه وزواجه من العباسة كان سبب الكارثة التى حلت بهذه الأسرة ففي التاريخ حادثة تدل بمفردها على مكانة هذا الوزير عند الرشيد قيل أن جعفراً كان في مجلس شراب فأدخل عليه حارسه – خطأ – عبدالملك بن صالح الهاشمى وكان شيخاً جليلاً مهيباً تأبى على الخليفة أن ينادمه[٣]. كما يقول **عبدالملك في مسرحية:**

لله درك يا زين الشباب ويا شهاب	برمك قد داويت علاتى
لولا أثقل بالتسآل قد دلفت	نفسى إليك بحاجات وحاجات

جعفر:

قل ما بدالك إنى لن أقصر في	رضاك ذاك لعمرى فيه مفخرتى
أنتم موالى، آل البيت، أخدمكم	وتلك بين عباد الله مأثرتى

يقول **عبدالملك:**

فليس مرادى أن أكدر مجلساً	كريماً فداك النفس لاتتعجل
ولكننى ياابنى دعتنى حاجات	إليك وآمال طوال عريضات
رأيتك خلا للرشيد مقرباً وفي	أفق المجد المؤثل كوكباً
وللدولة الغراء حسناً ورونقا	وذكرك عم الأرض غرباً مشرقاً

---

١ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم – السودان ٢٠٠٤م ، ص (4) .

٢ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم– السودان ٢٠٠٤م، ص (5) .

٣ د/ إبراهيم الدرديرى، الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض- ١٩٨٠م، ص (٨٢).

ونجمك في أفق السعادة حلقا ووجهك يلفى باسما متألقا[١]

ومن الأسباب أيضاً ما قيل من منافسة أعيان هذه الأسرة الخليفة في كل شئ في الملك والسلطان والمال والشهرة ولابد أنه كان يستشعر الضيق من ذلك أحياناً[٢].

ويظهر ذلك في قول **زبيدة زوجة هارون الرشيد:**

أنا ابنة آل البيت من آل هاشم تدين لهم عليا نزار ويعرب

وبعلى أمير المؤمنين وعهده إلى ابنى وقلبى طامح متوثب

وأبصرنى لا أملك الأمر كله! تفرد بالسلطان يحي وجعفر

وذلك شر مستطير ومنكر فهم عنده من سائر الناس أقرب

وصار إليهم ملكه اليوم ينسب

... سأحتال في يحي وأحتال في ابنه وأبغيه ما استطعت الغوائل والمكرا

وأعمل في ذاك المكيدة والفكرا سأوعز للكتاب والشعراء

وأهل الغناء والقيان الوضا وبعض العبيد ثم بعض الإماء [٣]

يقول الدكتور ابراهيم الدرديرى أن بواعث النكبة الرئيسية ظلت سرا مجهولاً رغم اجتهاد المؤرخين واصحاب السير حتى قيل أن الرشيد نفسه كان احرص من غيره على كتمانه إذ قال: "لو علمت أن قميصى يعلم السر لمزقته". أما السبب الذى حفز شهرته في الأدب وصار محوراً لغير أثر أدبى فهو قصة العباسة وجعفر. تلك القصة التى اختلقتها الشعوبية فراجت بين العامة كما قلنا ولعل سبب رواجها ما توافر فيها من عناصر التشويق والحبكة، وعنصر الغرام والجانب الإنسانى وما إلى ذلك.

لقد أوردها الطبرى بقوله:"أن سبب هلاك البرامكة أن الرشيد كان لا يصبر عن جعفر واخته العباسة بنت المهدى وكان يحضرها إذا جلس للشراب وذلك بعد أن أعلم جعفر قلة صبره عنه وعنها. وقال: أزوجكها ليحل لك النظر إليها إذا أحضرتها مجلسى. وتعهد بالا يمسها ولا يكون بينهما شئ مما يكون للرجل مع زوجته. فكان يحضرها مجلسه إذا جلس للشراب ثم يقوم لحاجه..... وهما شابان فحملت وولدت غلاماً فخافت على نفسها من الرشيد أن علم بذلك فوجهت المولود مع الحواضن إلى مكة فلم يزل الأمر مستوراً عن هارون حتى وقع بين عباسة وبعض جواريها شر فأنهت أمرها وأمر الصبى

---

١ بروفسير/عبدالله الطيب، زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم– السودان ٢٠٠٤م ، ص (٤٧-٤٨) .

٢ د/إبراهيم الدرديرى، الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض- ١٩٨٠م، ص (٨٣).

3 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة) الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم٢٠٠٤م ،ص(٩١-٩٢).

إلى الرشيد وأخبرته بمكانه ومع من هو من جواريها. فلما حج هارون هذه الحجة(التى أشرنا إليها) أرسل إلى- الموضع الذى كانت الجارية أخبرته أن الصبى به- من يأتيه بالصبى... فأراد قتل الصبى ثم تحوب. وكان جعفر يتخذ للرشيد طعاماً بعسفان إذا أنصرف شاخصاً من مكة للعراق. فلم يحضر طعامه هذه المرة ولم يزل جعفر معه حتى نزل بالأنبار فكان من أمره وأمر(ابيه) ما كان ومهما يكن من أمر شيوع هذه القصة- والراجح أنها زاعت بعد وفاة الرشيد - فإن المؤرخ يلحظ أنها تحمل في ثناياها أسباب بطلانها وفسادها منذ الوهلة الأولى ولكن مهمة الأديب غير مهمة المؤرخ بطبيعة الحال. كما أن العمل الأدبى ليس مرجعاً تاريخياً[١].

ويقول عبدالله الطيب عن مسرحيته(نكبة البرامكة) أنى لم أرد التاريخ بهذه القصة التى أرويها، أو أنما هي قصة خيالية تستمد شخصياتها من الأساطير والأخبار وتتصرف فى ذلك بحسب ما يقتضيه السرد والقصص لا البحث العلمى والاستقصاء. وقد بنيت عقدتها على الرأى الشائع عن البرامكة بين عامة الناس في السودان من أنهم كانوا أهل بر وفضل ونبل. وطرحت جانباً أمر الشعوبية والعصبية العربية وما يجرى هذا المجرى. وجعلت موضوع حديثى كله إنسانى الطابع بقدر ما استطعت. ذلك بأنى أرى أن بحث الأسباب التاريخية أنما تصلح له كتب العلم والتاريخ لا أقاصيص الشعراء وأغانيهم وأن المأساة الدرامية ينبغى فيها أن تبنى على عقدة إنسانية الطابع[٢].

المطلب الثانى: الفكرة الاساسية لمسرحية "سولارا" للفيتوري:

يقول محسن اطميش عن مسرحية الفيتوري (وفكرتها طالما ترددت فـي شعر الفيتوري الغنائي، هي قصة إفريقيا المضطهدة، وقصة الإنسان الأسود الذى ظل مستغلاً لعقود طويلة زمن المسرحية أواخر القرن الثامن عشر ومكانها أفريقيا، وجزيرة هايتي، واستخدامها مجموعة من التجار البيض يقودون حشدا من العبيد ويحشرونهم في السفن، ويسوقونهم من مكان إلى آخر لكي يباعوا في أسواق الرق والنخاسة، وبين هؤلاء الرجال السود فتاة "سولارا" يعجب بها أحد التجار ويغتصبها، أما العبيد فيظلون يعيشون أحزانهم التـي تنمو وتكبر، وينشدون أغانيهم المريرة التـي تمور شوقهم إلى العودة لأرضهم الخضراء إفريقيا)[٣].

---

1 د/ إبراهيم الدرديرى، الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض- عام ١٩٨٠م، ص (٨٤).

2 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم– السودان ٢٠٠٤م ، ص (٧-٨) .

٣ د/ أبو حمالة بنعيسي،(رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السودانى المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٦).

وفـي مقـال صـحفي لطـه النعمـان يقـول فيـه" كـان الأوروبيـون فـي الغالـب لايبرحون اقلاعهم الحصينة المنتشرة على امتداد الساحل الغربى لافريقيا وكانت هذه القلاع بمثابة مراكز لتجميع الاسرى ثم نقلهم عبر المحيط الاطلسى وكانوا يحصلون على الإذن بإقامة تلك الحصون من الحكام المحليين لقاء أتاوات معينـة يدفعونها لهم وعلـى وجـه العموم فقد كـان الحكـام الافريقيـون هـم الـذين يعـدون السماسـرة والأدلاء الذين يوصـلون الاسرى الافريقيين إلـى التجار الأوروبين علـى الساحل"... إن القسط الأكبـر مـن هـذا النشـاط التجـارى البشـع كـان منصـباً علـى السـاحل الغربـى لإفريقيـا سـاحل السنغال وغينيا وسـاحل الـذهب والعـاج وانجـولا وقـد اسـتعر النشـاط فـي القرن السـابع عشـر بسـاحل نيجيريـا فسمى"سـاحل الرقيـق" ويواصـل الاستشـهاد بالـدكتور شـلنجتون الـذى يقول عـن الـدور الأوروبـي فـي تلـك التجـارة. "أول فـوج مـن الأسـرى الافريقيين ينقل عبـر المحيط الاطلسى كـان عـام ١٥٣٢ ثم اتسعت تلك التجارة في السلع البشرية ومنذ عام ١٦٣٠ دخل الهولنديون الميدان ثم لحق بهم الفرنسيون ثم الانجليز وقد زاد الطلب علـى الرقيق زيـادة قصوى نتيجـة التوسـع فـي زراعـة قصـب السكر فـي البرازيـل وجـزر البحـر الكـاريبى حتـى وصـل حجـم التجـارة مـن السـاحل الغربـى لأفريقيـا حـداً مـذهلاً وعلـى مـدى القـرنين التـاليين حـدث أعظـم نـزوح قسـرى لشعوب مغلوبة على أمرها عرفته البشرية في تاريخها كله"[1]

أمـا مـن حيـث الخطاطـة الشكلية فقد اختـار الفيتوري لمسرحيته أن تسـتأثر بثلاثـة فصـول، كـل فصـل يضـم مشـهدين يتفاوتـان فـي الطـول، وعلـى مسـتوى العنصـر المكـاني تجرى الأحداث في مجال ثلاثـي الأبعاد غرب افريقيا، عرض المحيط الأطلسـى، وجزيـرة هايتي، أي أن هناك تشكيلاً للمجال، وهذا التشكيل لا يبرح ما استقر تاريخياً عن الفضـاء الذى كانت تتحرك فيه تجارة العبيد انطلاقاً من القارة الإفريقية إلى العالم الجديد، وبخاصـة جزيـرة هـايتي التـي عرفـت كمصـنع ضـخم لتتجيـر العبيـد السـود، وكمحطـة لتسـويقهم إلـى شمال أو وسط وجنوب أمريكا. أما الزمـان الموظـف فـي النص فهو ينشد أيضـاً إلـى ذات الحقيقة المقررة تاريخياً، لكون القرن الثامن عشر هو المرحلة التي بلغت فيها تجارة العبيد مداها الأقصى.

---

1 صحيفة آخر لحظة، العدد "٩٢٤" السنة الثالثة، ٣مارس٢٠٠٩م، " تجارة الرقيق في السودان" طه النعمان، ص(٧).

إذن نحن هنا بإزاء مادة تاريخية – مجالية غير متخيلة، إنها من صميم السيرورة التي عرفتها القارة السوداء خلال خضوعها لابتزاز وهيمنة الرجل الأبيض[١].

١ د/ أبو حمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السودانى المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٦).

المطلب الثالث: الفكرة الأساسية لمسرحية "عمر المختار" للفيتورى:

وهي أن المناضل عمر المختار كان يتزعم الثورة الوطنية ضد الطغيان الفاشستي ومعه الشعب الليبي البطل زمن المسرحية من عام ١٩٢٥-١٩٣١م ومكانها الجبل الأخضر بليبي وتدور أحداثها بأن يقود عمر المختار حركة الثوار الوطنيين ويصاب بالجرح في أحدى المعارك الذى أوقعه في الأسر ثم يواجه المحكمة التي شكلت خصصاً لمحاكمته بالشنق أما بقية الشخصيات الثورية الليبية هي تعطينا صوراً مكثفة من المجتمع بكل تناقضاته وسلبياته وايجابياته.

أما من حيث الشكل تتكون المسرحية منة ثلاثة فصول الفصل الأول من مشهدين والفصل الثاني من ثلاثة مشاهد والثالث من مشهدين يتفاوتان في الطول وأما عن المستوى العنصر المكاني فيتكون من سور "غرازياني" الهائل المشيد من الأسلاك الشائكة والممتد امتداد الأفق الصحراوي و بضعة بيوت طينية متناثرة بلا أبواب أو سقوف تحيطها أشجار النخيل ومقر قيادة عمر المختار في أحدى كهوف الجبل الأخضر ومكتب الجنرال الغرازياني بأساسه البسيط ومعسكر العقيلة وبداخله خليط من الأهلي ونساء وشيوخ وأطفال. وصحراء ممتدة بها المشنقة التي تتأرجح فيها جثة الشهيد عمر المختار وشرفة واسعة عربة الطراز ملحق بالطابق الأراضي من بين أم سلمى بشارع عمر المختار [1].

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٠٥).

المبحث الثالث

المطلب الأول: شخوص مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

أن كل جسم في الوجود له أبعاد ثلاثة: الطول والعرض والارتفاع ولكن الكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى:هى كيانها الفسيولوجى(العضوي) وكيانها السيكلوجى(النفسي) وكيانها الاجتماعي(السوسيولوجى). ونحن إذا لم نعرف قيمة هذه الأبعاد الإضافية لا نستطيع تقدير قيمة الشخصية التى تتناولها المسرحية. ويقول هنريك أبسن" عندما أشرع في معالجة المادة التى أنشئ منها المسرحية أشعر أن من وأجبى البدء بالتعرف على شخصياتى في رحلة بالسكة الحديد مثلا. وهكذا يتم التعارف الأول. وفي الطريق نثرثر قليلاً في كثير من الموضوعات. وعندما أجلس لاكتب عما كان عليه من قبل.. وإذا أنا قد فهمت النقط الأساسية في شخصياتهم، والسمات الصغيرة التى تميز كلا منهم". وعلى رأس قائمة الشخصيات المسرحية توجد "الشخصية المحورية". أى البطل الأول في المسرحية وبدون هذه الشخصية المسرحية لا يمكن أن تكون ثمة مسرحية. أن الشخصية المحورية هى التى تخلق الصراع، وتجعل المسرحية تنمو، وتتحرك إلى الأمام وتقود السفينة في بحر متلاطم من الأهواء والأنواء. أن الشخصية المحورية يجب أن تكون من قوة الشخصية أو قوة الإرادة بحيث تدفع بالمسرحية، وتحركها، وتؤثر في حوادثها، وفي أبطالها الآخرين. ولكى يتم ذلك ينبغى أن تكون أمام الشخصية المحورية شخصية معارضة، أو ظروف معاكسة تخلق الصراع أو "الأزمة". وحينما يفرغ الكاتب من اختيار شخصيات أبطاله يجب أن ينسقهم تنسيقاً أوركستراليا عند توزيع الأدوار عليهم. فأنت إذا جعلت شخصياتك من نمط واحد مثلا كأن جعلتهم جميعاً مشاغبين أو"بلطجية" تكون كمن يكون فرقة موسيقية لا تضم الا عازفى الطبول فقط. أو كمن يؤلف قطعة موسيقية من نغمة واحدة. ومثل هذا العمل يكون تشازا بحتا وليس من الموسيقى في شئ[١].

يقول دكتور عبدالقادر القط في كتابه فن المسرحية أن المسرحية كغيرها من الفنون تعتمد في المقام الأول على قصة أو حادثة تعرض علينا من خلال الحوار وكذلك يمكن أن تعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول من عناصر العمل المسرحى والحادث مع ذلك لا يمكن أن يكون شيئاً مجرداً بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنسانى ونتيجة لسلوك الإنسان النفسى والاجتماعى وعلاقته مع بيئته ومجتمعه وبذلك

---

١ محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق– الدار القومية للنشر، ١٩٦٦م، ص (١٧٧-١٨٢).

لابد أن يكون في المسرحية شخصيات تحدث أو يحدث لها هذا الحدث وبهذا يمكن أن تعد الشخصية العنصر الثاني من عناصر المسرحية ومن خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقتها ومعايشتها للحدث المسرحى ينشأ الصراع ما بين بعض تلك الشخصيات يعبر الحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيه توتر ودلالات و يضيف على الشخصيات وجوداً مسرحياً متميزاً عن مثيلاتها في الحياة الواقعية.

ومن خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع – في صورة حوار– يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للأحداث والشخصيات عرضاً عاماً ثم بتتبع تطورها ومصائرها حتى تبلغ النهاية التى يرى المؤلف انها تصنع خاتمة لهذا البناء والحدث المسرحي كأي عمل فنى يقوم في أساسه على الإختيار والعزل ونعني بالإختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث من الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله مسرحي ويثير إهتمام المشاهد وينقل إليه من المعاني والأفكار ما يود الكاتب أن يصوره في ذلك الإطار الفنى[1].

تعددت شخوص عبدالله الطيب وتباينت ملامح استخدامها في مسرحياته ما بين الوظيفة الدرامية للشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية التى أدت دورها في بنائه الدرامى وقد نوع في هذه الشخوص مستفيدا من تكنيكات المسرح الحديث التى أصبحت تعطي الشخصية أهمية بالغة بل أصبحت الشخصية في المسرحية النفسية تقوم بالصراع الدرامى وتنمية الحركة وتتولى بناء الأحداث فالحدث الباطنى في المسرح النفسي لا يسير في إطار خطى نحو الذروة. ولكنه يدور في انصاف دوائر تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس وبين فكرة وفكرة بحيث لا نتقدم مع الحدث زمنياً أى لا نسير نحو نقطة زمنية محددة بل ندور مع المشاعر والأفكار لنعود إلى نقطة البداية ثم نسير ثانياً في دورة جديدة لنعود مرة أخرى إلى نقطة البداية ثانياً وهكذا. وهذه الدوائر أو أنصاف الدوائر تتخذ عادة صورة الحركة المجهضة إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصيل إلى نقطة اتصال أو تواصل يمكن معها إشاعة علاقة من نوع ما يبدأ معها حدث من نوع ما تواجه بالإجهاض [2].

قدم عبدالله الطيب عدداً من الشخوص التى من الممكن أن نطلق عليها "نموذج الشخصية" تلك التى تكتفي بجانب واحد تبرز من خلاله تناقضات الواقع وتعطى الدفق

1 د/عبدالقادر القط ، فن المسرحية، دار المعرفة الطبعة الأولى ١٩٩٨م شركة أبو الهول القاهرة، ص (٥-٦) .

2 د/ محمد عنانى، مقال عن المسرح النفسى بمجلة فصول ،المجلد الثانى العددالثالث ١٩٨٢م،ص (١٢٩).

الدرامي، وترجع أهميتها إلى أن نمطية هذه الشخوص توفر على الكاتب جهده فيصرفه إلى كيفية الافادة من هذه الملامح المعروفة للشخصية وهى ليست ثابتة بنمطيتها ولكنها تتصارع وتحمل افكار الكاتب وتؤدى الدور الذى خلقها من أجله لتصادم وتصارع ظروفاً ما بطريقة ما. ومن أمثلة ذلك هذه الشخوص.

شخصية جعفر البرمكى صديق الرشيد ووزيره الذى وصفته فيروزه مولاة جعفر ومربيته:

فيروزه: سر بنى، يافداك مهجتى (يخرج جعفر)

مولاى ياجعفر عليك كم أحذر

* شبابك الأخضر *

وثوبك الأصفر ومالك المهدر وإنك الجوهر

يا صاحب المنبر والفرس الأشقر وقائد العسكر وسيد المعشر [١]

وملخص هذه الشخصية نجده في نشيد الافتتاح الذى يقول عنه:

ياجعفراً ما دعاك إلى وداد الرشيد

ومجلس الأنس ليلاً بين شراب وعود

وما دعاك إلى تزوج العباسة

وهل نسيت سداد الرأى أين الكياسة

أعماك خوف الأمير أم حبه ياجعفر

أم الغرام الخطير بذات خد مزعفر

وجدها العباس وعم خير الناس

وأنت مولى حقير هل غاب عنك القياس[٢]

شخصية **هارون الرشيد:** وهو أمير المؤمنين التى نجد وصفها في النشيد:

إن الرشيد العظيم يشفع العظماء

وحين يرضى تفيض يمينه بالسخاء

وحين يرضى ترى القلوب تهوى إليه

وحين يغضب تلقى الشرار في عينيه[٣]

وفي وصف آخر يقول عنه:

1 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص(١٣).

2 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص(١٠).

3 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص(٦٢).

هاتيك دار الخلافة   دار العلى والجلال

فيها الرشيد العظيم   إليه تحدىُ الرحال

يحج عاماً إلى   بيت الإله الحرام

ثمت عاماً يغزو   وينصر الإسلام

وداره ليس تخلو   من شاعر أو أديب

أو مطرب يحلو   أو واعظ أو خطيب

أو زاهد عابد   أو عالم ألمعى

وكان يهوى كثيراً   مسائل الاصمعى[1]

ومن شخوص المسرحية **زبيدة زوج الرشيد** وقد وصفت نفسها في مناجاة تقول:

زبيدة أولى بالرشيد المطهر   زبيدة أولى بالضيعة معشرى

فجوهرة في لجة العز جوهرى   ووجهى كضوء القابس المتنور

ومن طينة العباس سرى وعنصرى

ساحتال في يحي واحتال في ابنه   وابغيه ما استطعت الغوائل والمكرا

واعمل في ذاك المكيدة والفكرا

سأوعز للكتاب والشعراء   وأهل الغناء والقيان الوضاء

وبعض العبيد ثم بعض الإماء[2]

وفي موضع آخر نجد وصف شخصية **زبيدة في النشيد** الآتى:

زبيدة ابنة جعفر وجدها منصور

من العظيمات حقاً وصيتها مشهور

زبيدة ابنة جعفر ذات الجلال الجسيم

تحج عاماً و تغزو إلى بلاد الروم

وفي الكتاب الحكيم كيد النساء عظيم[3]

ومن الشخصيات الرئيسية شخصية العباسة وهى أخت المهدى وبنت الرشيد وقد ظهرت شخصيتها في هذا الحوار الذى دار بينها وأخيها هارون وجعفر البرمكى يقول **هارون:** مهلاً رويداً يا حبيبي إن هذا لن يكون

---

1 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص(١٣).

2 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون (نكبة البرامكة) الطبعة الثانية،دار الاصالة للصحافة والنشر،الخرطوم- السودان٢٠٠٤م،ص(٩١-٩٢).

3بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م ،ص (٥٥).

عبيس أنا مرعوون وأننا لجعفر معتذرون

العباسة:(وراء الحجاب): ومم نعتذر ؟

هارون: من بعض ما بدر

لتخرجن واسفرى وصافحيه هكذا واعتذرى

فإن بعض ما بدر مما يسبب الكدر

عبيس هل تمتنعين!

العباسة: يا عجباً أسفر وهو لى ليس بمحرم ؟

هارون: عبيس لا تمتنعى وما أقول فأطيعي واسمعى والآن إذ مولاى عنه راض

هارون:فالشرط، والحنث العظيم،ماضى وذاك عن تراض

العباسة:أحمد ربى أننى لم يحتكم في أبى لكائن من كان من اقاربى

إخاله لو كان ذاك لاحتكمت فيه والشرط قد كان مضى عليه

أنتم بنى برمك كالملوك لا الرعيه إن لكم على أخى لدالة خفية

هارون:عبيس هل تشتطين؟ من خلف ستر الحجاب

على حبيبى جعفر بالكلمات الصلاب؟

جعفر:فأنا إن أذنت لى سيدى أعتذر والخد منى بالتراب صاغرا أعفر

يبهرنى هذا الحجاب القدس المطهر ولست لابن صالح بسخطه أنتصر

إنى قد وعدته وعدى باسم سيدى يضيق عن كنه علاكم أمدى وخلدى

العباسة:(تبرز) قيم تناديين أتسفرنى وليس لى محرماً والله تحقرنى

حسان هاشم يخبأن الوجوه ولا يبدين زينتهن، كيف تجبرنى

هارون:عبيس إنك أختى وهو مثل أخى وأننى بكما قد تم لى بذخى

وإنه،بعد، مولانا وخادمنا وغير محجوبة عنه محارمنا

لاسيما وبه تمت مكارمنا وهو أخونا يصافينا ينادمنا

عبيس إنك عندى بهجة السمر وأنت شمس وحبى جعفر

العباسة:الشمس إن ظهرت لا يظهر القمر والبدر يشرق حين الليل معتكر

دعنى وراء حجابى يا أخى حرجاً إذ لا يجوز إليه منى النظر

لقاء حبى ليس بالمحرم فيحياتى صافحيه فهو هارون أخيك كأخيه

العباسة:(تمد ردنها وتبدى شيئاً من وجهها)

سامعة مطيعة تجدنى أن كان لابد يصافح ردنى (تحتجب)

هارون: قد غضبت إنى لا أدرى الذى أغضبها

لسوف ترضى ياحبيبى — إن ما يعجبنى لابد أن يعجبها

إنى لاكلؤها حتى أضن بها — عن كل شئ وجهد النفس أرضيها

حتى ولا أنت يا حبى تدانيها — سعدت يا جعفرى فالقلب قد سعدا

بما أشرت على اليوم مجتهداً — فإن فيه لقومى رحمة وهدى

إن ابن صالح منذ اليوم قد صارا — صهرى وبدل بعد السخط إيثارا

سعدت يا جعفرى، بكر إلى غدا — وعش هنيئاً سعيداً دائماً أبدا[1]

وتشكل الشخوص الثانوية النسبة الأكبر من هذه الشخوص عند عبدالله الطيب وأهمية الشخوص الثانوية لا تقل عن الشخوص الرئيسية بل أن "نيكول" ينتقد مسرحيات"مارلو" بحدة لخلوها من الشخوص الثانوية "وثمة عيب أشد خطورة من تلك العيوب كلها في مسرحيات "مارلو" وذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها فجميع شخصيات مارلو على الرغم من عظمتها البالغة نراها تقف وحدها دون أن يكون من حولها أحد إنها لا تجد من تصارعه[2].

ومن الشخصيات الثانوية شخصية يحي وهو سيد البرامكة ووزير الرشيد وأبو جعفر وتظهر شخصيته في قوله:

يحي: بنى أحسنت صنعا بانقطاعك عن — دار الخلافة هذا الليل فاعتكف

إن الرشيد حريص أن يراك ولا — يكاد يصبر عن رؤياك من شغف

ام ذاك من ملل ام ذاك من سرف؟ — أم المودة أن جازت إلى طرف

حالت عن البشر و النعمى إلى الأسف — قلبى عليك بنى دائماً يجف

لك الرشيد محب قلبه كلف حبا — شديداً وفي هذا لنا التلف[3]

شخصية الفضل هو أخو جعفر ووزير الرشيد وتظهر شخصيته من خلال قوله:

الفضل: ويح أخى، كانما — دعاه سيف منتضى

ويح أخى ياليته — عن الرشيد أعرضا

1 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص(٧٣- ٧٤).

2 د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"، الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة ١٩٩٠م،العراق، ص (٢٣).

3 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م، ص (٣٠) .

ياليته الآن إلى   أقصى خراسان مضى

نصحته نصيحتى فما   ارتضى بنيته فانتقضا

إذا قضى الله قضاء   فعلى العبد الرضا[1]

ومن الشخصيات الثانوية التى توجد في دور البرامكة شخصية أبوزكار الشاعر الاعمى ومغنى الرشيد وفيروزه خادمة جعفر الشيخة وهي مربيته وميسون جارية أواها جعفر كما توجد شخصيات ثانوية في دار الخلافة منها الاصمعى وهو العالم المعروف وابن الربيع مولى الرشيد ووزيره فيما بعد وعبدالملك بن صالح بن شيوخ العباسيين وبندق قهرمانة القصر العباسى أما النشيد وهو ليس من اشخاص الرواية كما هو النظام الاغريقى ولكنه مفسر وموضح يعين السامعين على تتبع القصة ومحله إما وراء المسرح وإما أمامه[2] .

كذلك نجد عبدالله الطيب أطلق الوظائف أو العاهات أو الأحوال أعلاما لشخوصه كشخصية الوزير جعفر ويحي والفضل وابن الربيع وبندق وقهرمانة القصر فيروزه ومولاة جعفر وميسون جارية جعفر ومسرور والخادم السياف وابوزكار الشاعر والمغنى والاعمى والاصمعى العالم المعروف.

كذلك نجد عبدالله الطيب قد رسم للمرأة صورة تستدعى وقفه قصيره ولذلك نجد نيكول يقول عن الشخصية النسائية الذى يقول فيه:"إن عنصر الأنوثة في المأساة الواقعية– أن جازلنا أن نكرر ما قلناه– يجب أن يكون إما صلباً إلى ما يقرب من عنصر الذكورة في سماته وأما أن يهبط إلى منزلة أقل أهمية في تطور الموضوع" ويصدق هذا على تصوير شخصية المرأة في مسرح عبدالله الطيب فالعباسة وهى عليها تتبنى عقدة المسرحية والدنمو المحرك لوقائع المسرحية حيث ضحت بحسبها ونسبها من أجل الحب وحملت من جعفر ووزير أخيها ومن مواليه. شخصية زبيدة التى كشفت سر علاقة جعفر مع العباسة وكادت أى رسمت مكيدة في أخت زوجها هارون الرشيد لتقضى على جعفر البرمكى ووزير زوجها الذى لايريد خلافة ابنها الامين ومن الشخصيات الثانوية شخصية ميسون الجارية التى أواها جعفر التى لا ترضى إلا أن تكون في قصر الخلافة.

نجد عبدالله الطيب يتعاقب شخوصه الرئيسية في فصول مسرحيته ولا يدعها تختفى قليلاً ثم تظهر في مشهد آخر وقد تطورت ونضجت معالمها ففي القسم الأول

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م ، ص (١١٨) .

2 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان- ٢٠٠٤م ، ص (٩) .

ظهور شخصية جعفر في المنظر الأول والثالث والرابع والسادس والثامن والتاسع والثانى عشر أى في سبع مناظر من اثنى عشر وفي القسم الثامن ظهرت شخصية جعفر في المنظر الثالث والرابع والثامن والعاشر أى في اربع مناظر من عشر وفي القسم الثالث ظهرت شخصية جعفر في المنظر الثانى والرابع والثامن والتاسع والحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر أى سبع مناظر من ثلاثة وسبعة عشر وقد نجد تبيان ذلك في الجدول التالى:-

القسم الأول	القسم الثانى	القسم الثالث	المجموع
٧ / ١٢	٤ / ١٠	٧ / ١٣	١٨ / ٣٥

لذا نلاحظ أن شخصية جعفر تنمو وتتطور بفعل ذكاء عبدالله الطيب في توزيع دوره على مناظر المسرحية وعدم الالحاح على ظهوره باستمرار فيكون في اختفاء شخصية جعفر اذاناً في تطور جديد له.

شخصيات ثانوية تقوم بدورين في وقت واحد ويتمثل ذلك بشخصيات الثانوية كشخصية مسرور الحاجب قد أخذ ابعاداً أكثر من دورها كسياف ويظهر ذلك في قوله:

مسرور: إنى قد عاهدت مولاى على ألا أهين سيفه

لأقتلن إمرأة أو مرضعا أو من يكون ضيفه[1]

وكذلك أيضاً في قوله مناجياً نفسه

يأيها السيف الصقيل آن أن أطرحكا

وآن للزمان بالإهمال أن يجرحكا

حتى إذا صدئت قيل لك ما أقبحكا

قد آن لى أن أملا الفؤاد منى ضحكا

أو أشرب النبيذ حتى أسكر

أو أن أحب ذات خد أحمر

مثل أجيج اللهب المسعر[2]

1 بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(القسم الثالث والاخير من مأساة البرامكة)- الطبعة الثانية ٢٠٠٤م، ص(١٣٤).

2 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون (نكبة البرامكة) الطبعة الثانية ،دار الاصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م ص(١٠).

كما نلاحظ أن هنالك شخصيات ثانوية لا دور لها على الاطلاق وقد علق عليها الدكتور/عبدالله الطيب في مقدمة مسرحيته الأولى(زواج سمر) عندما وضع النشيد من ضمن شخوص الرواية بحسب ظهورهم ولكن مبيناً أن النشيد ليس من اشخاص الرواية كما هو النظام الاغريقي ولكنه مفسر وموضح يعين السامعين على تتبع القصة كما أجاز أن يستبدل النشيد الآخير بالأول كما أن من الشخصيات التى لا دور لها شخصية الرسول في المنظر الخامس من القسم الأول(زواج سمر) الذى أدى دور الراوي الذى لا دور له وظهر مرة واحدة وخرج بعد اخبر هارون بنقض الديلمى عهوده

رسول: نقض الذى اعطاكه دلير وأرى الجبال جميعها ستثور
نقض الخبيث الديلمى عهوده وله بناحية الجبال زئير
نقض العهود، وجزية لم يعطها وغدت مراجله عليك تفور
نقض الذى أعطاكه دلير[1]

كذلك نلاحظ أن هنالك شخصيات لها اسماء وليس لها دور كجنود آخرين (قيان– سكارى– العرافة في الدور الصامت) وهذه الشخصيات التى لا دور لها تعتبر الوسيط بين الصالة والخشبة فإن نوع المسرحية كان لا يتطلب مثل هذه العلاقة إن نوع المسرحية يجعل مهمة الراوى"مزعجة" للمتلقين الذين يعتمدون على التأثير والأنفعال لما يرونه أمامهم لا ما يحكيه الراوى أو يعلق عليه نحن لا نشعر في المسرحية بأن القضية قضيتنا–كما هو المفروض– وليست قضية الراوى الذى يفتت الحماس ويوزع الاهتمام ويفقدنا القدرة على التركيز على المواقف الدرامية المأساوية التى تعرضها المسرحية لمأساة الإنسان وعبثية الوجود. والراوى يقضى على لحظات التوهج[2].

وقد تنفصل الشخصية عن لغتها كما في لغة ميسون هذه الجارية السوقية

ميسون: أنا ميسون الرداح من رآها قال أح...
زعموا أنى لقيطه فلماذا لقطونى
رحمونى إذ رأوا ثغرى وإشراق جبينى
ورأوا في النجاح غمرونى بالسماح

وفي قولهاأيضاً:

أخفت قلبى! ملأتنى بالرعب!

---

1 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص (٣٣) .

2 د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الاولى ١٩٩٠م،العراق، ص (٣١).

وجهك ما أصرمه!   سيفك ما أحسمه![1]

كذلك نلاحظ أن عبدالله الطيب قد اهتم بشخصية الشاعر ووصفه بأبوزكار الشاعر الاعمى كما قال في تزييل الرواية مفسراً(خلعنا عليه صفات المغنى والشاعر ونسبنا إليه بعض ما تنسبه الكتب لأبى سليمان الاعمى، أخى مسلم بن الوليد)[2].

كذلك نجد **ميسون** المغنية وهي شاعرة أيضاً كما قالت عنها **بندق:**

بارعة في الدف والعود وأصناف الغناء

وتحسن الرقص وتروى حسنات الشعراء

ثم لديها طرف من الأدب

وربما تحفظ مأثور الخطب[3]

ونلاحظ أن ايضاً شخصيات الرواية الرئيسية كهارون والعباسة يتحاوران مع الاصمعى في المفاضلة بين الشاعر جرير والفرزدق ويظهر ذلك في قول الاصمعى:

هذا جرير قاله ولقد   كان بهم ياسيدى كلفا

هارون: كان وعزى فطنا بالفضل عند الفضل معترفا

شعر الفرزدق ليس يعجبنى   صميع إنى أكره الكلفا

نحت الفرزدق صخرة وجر   ير رام لج البحر فاغترفا

ولأسألنك ياصميع فلا تخف   إن الرشيد إليك قد دلفا[4]

وهذا جدول يبين الأشخاص بحسب ظهورهم في القسم الأول(زواج سمر) من مسرحية نكبة البرامكة:

ابوزكار:	شاعر ومغن أعمى، شديد الولاء، لجعفر البرمكى
جعفر البرمكى :	صديق الرشيد ووزيره

1 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون (نكبة البرامكة) الطبعة الثانية ،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان٢٠٠٤م ،ص(١١).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص (١٢١).

3 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٥٨) .

4 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م،ص (٢٠-٢١)

فيروزة:	مولاة جعفر ، ومربيته
ميسون:	جارية آواها جعفر
مسرور:	خادم الرشيد وسيافه
الاصمعي:	العالم المعروف
هارون الرشيد:	أمير المؤمنين
ابن الربيع:	الفضل بن الربيع، مولى الرشيد ووزيره فيما بعد
العباسة:	بنت المهدى، أخت الرشيد
يحي:	سيد البرامكة ووزير الرشيد جعفر
الفضل بن يحي:	وزير الرشيد وأخو جعفر
هرثمة:	أحد القواد
همام:	خادم
عبدالملك بن صالح:	من شيوخ العباسيين
بندق:	قهرمانة القصر العباسي
زبيدة:	ابنة جعفر وأم المؤمنين وزوج هارون الرشيد
النشيد:	ليس النشيد من أشخاص الرواية، كما هو النظام الاغريقي، ولكنه مفسر وموضح، يعين السامعين على تتبع القصة ومحله إما وراء المسرح وإما أمامه[1]

وهذا جدول يبين الأشخاص بحسب ظهورهم في القسم الثانى(الغرام المكنون) من مسرحية نكبة البرامكة:

مسرور:	سياف الخليفة
ميسون :	الجارية
العباسة:	أخت الرشيد
زبيدة:	زوج الرشيد
أبو نواس:	الشاعر
نوال:	جارية العباسة
فيروزة:	مولاة جعفر

١ بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص (٩) .

جعفر:	وزير الرشيد
أبو زكار:	الشاعر الأعمى
هارون:	الخليفة هارون الرشيد
يحي:	البرمكى أبو جعفر والوزير الأكبر
ابن بختيشوع:	طبيب الرشيد (مسيحى)
حنين:	تلميذ ابن بختيشوع (مسيحى)
ابن الربيع:	مولى الرشيد واسمه الفضل (قيان– سكارى – العرافة في العرض الصامت)[١]

وهذا جدول يبين الأشخاص بحسب ظهورهم في القسم الثالث(قيام الساعة) من مسرحية نكبة البرامكة:

هارون:	سياف الخليفة
يحي:	البرمكى أبو جعفر والوزير الأكبر
مسرور:	سياف الخليفة
زبيدة:	زوج الرشيد
الغيان:	عبيد بقصر هارون الرشيد
العباسة:	أخت الرشيد
جعفر :	وزير الرشيد
ميسون:	الجارية
فيروزة:	مولاة جعفر
أبو نواس:	الشاعر
أبان:	حبيب ميسون
بلبل:	صاحب ميسون
نوال:	جارية العباسة
ابن الربيع:	مولى الرشيد واسمه الفضل (قيان – سكارى – العرافة في العرض الصامت)
خاقان:	أحد صناعى ابن ربيع

١ بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)–الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر ،الخرطوم-السودان، ٢٠٠٤م، ص(١) .

الخادم الأول:	خادم لفيروزة
الخادم الثاني:	خادم لفيروزة
كندر:	أحد رجال فيروزة
ياسر :	عبد سياف لهارون
الوصيف:	جارية
الاعرابي:	اعرابي
يحي بن عبدالله:	شريف حسنى خارج عن الرشيد
السندى:	عبد الفضلى بن يحي
هرثمة:	أحد القواد
أبو زكار:	الشاعر الأعمى
مؤذنو العقاب:	ملائكة التعذيب
الزبانية:	ملائكة التعذيب[1]

١ بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)ـ الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص(١) .

المطلب الثانى: شخوص مسرحية"سولارا" للفيتوري:

على المستوى الشخوصي يقول بنعيسي: (فإن النص يقدم انتماءين متصادمين وهو معطى جدلي أولى، كان في الإمكان تشغيله وإغناؤه أو تطويره لصالح البناء الدرامي الشمولي المفترض في هذا النص، فهناك "نازاكي" المغني غير المرئي و"سولارا" الجارية و"بوكمان" الثوري، و"دينج" أخ "سولارا"، و"سافو" كواحد من العبيد، ثم "العجوز" العرافة، وفي المقابل يأتي الشاعر ب "شارلي" و"ادجار" و "ستانلي" كتجار للرقيق، و "مارى" ربان السفينة، و "توماس" حاكم القلعة و"الجنرال" حاكم هايتي، و "توربان" كنموذج للملاك، ودائماً في نفس سياق البناء الشخوصي تحضر بحسب دواعي السياق الدرامي، شخوص إما كحراس، أو نساء، أو عبيد، أو بحارة، أو جموع مختلفة)[١].

إن الفيتوري قد توقف في شحذ الإشعاع الترميزى لشخصية "سولارا" فهي كشخصية محورية في النص أمكنها أن تبين عن قدرة بنائية كبيرة، من زاوية الترميز إلى فضاء أشسع، وإلى قضية ذات ثقل ونعني بهما القارة الإفريقية والإنسان الأسود. لقد تقمصت "سولارا" الشخصية الإفريقية، واختزلت معاناتها الناتجة عن الاصطدام بين عالمين، أحدهما أسود، والآخر أبيض، فاستبد بالأبيض منزع تاريخي هيمني، رام تدجين السود واسترقاقهم وتسليع الكنوز والممتلكات الحضارية للقارة. وفي المقابل تولدت لدى الأسود تطلعات إلى تجاوز هذا الغبن التاريخي، واستعادة جدارة الذات السوداء[٢]. وتتبلور هذه الشخصية عندما استرجعت في الحوار الذى دار بينها وبين ادجار

مثلك لا يوجد في لمدينة..

هذا السواد العبقري زينة..

ثم دنا مني خطوتين.. وارتعش..

ومد في مذلة يده..

وكان في عينيه جوع وعطش..

اذهب إليهن فأنهن أولى بك..

وسوف ابني لك قصراً عالياً من الرخام

قبته تخترق الغمام

.. لن تبني ولن أكون لك..

---

١ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٧).

٢ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٨).

.. وتصبحين سيدة..

ومن أكون الآن؟ نصف امرأة بيضاء..

نصف سيدة؟

.. وتصبحين زوجة الملك (تضحك)

قف أيها الأبيض..قف..

انك مثلي خائف..

انك ترتجف..

انك ترتجف

أيتها الجارية الحمقاء..

غير أنني صارعته.. عضضته في قدمه

وحين ضمني بصقت مرتين في فمه..

حتى تعبت وتعب (تتنهد)

ثم استدار في انفعال .. وذهب..

كان يريدني..

(أصداء من بعيدة تردد سولارا)

يا أخوتي بعيدة أصواتكم..

من أين تأتيني .. بعيدة..

بطيئة.. كئيبة.. بليدة..

لكنني أسمعكم .. هل تسمعونني؟

اكسروا قيودكم..

ها انذا.. ها انذا..

(تضرب باب القمرة بجنون)

يا أخوتي أسمعكم..

لن يذهبوا بنا..

ستغرق السفينة..

ليست بلادنا..

غابتنا هي المدينة..

لو تسمعوني.. أواه..

أنني هنا سجينة..

(أغنية البحارة السود)

لو سألت عنا بلادنا..

ولو تصايحت في أثرنا الغابات والقوافل

فقل مقيدون في السلاسل

ما بين ميت وجريح

سجونهم ماء وريح..

ييمايا..ييمايا..ييمايا.

نمشي ولا نمشي

ندور.. والسياط حولنا تدور [١]..

إذن نستطيع القول بأن شخصية "سولارا" التي تعرضت للاسترقاق والخضوع والافتضاض، قد شكلت بؤرة ترميزية كان لها شأن في إثراء الجانب الموضوعاتي للمسرحية، ونتيجة لهذا المعطى فإننا لا نماشي الوجهة التي صرح بها وفيق خنسة، حين رؤيته إلى شخصية "سولارا" ضمن تحليل أنوثوي تكبله حساسية إيديولوجية أورثذوكسية، هنا ستخلص حكما يمس الموقف الفكري والأخلاقي للفيتوري من المرأة، ليقرر بعد هذا أن الشاعر مقبوضاً إلى نفس الموقف الذكوري الشرقي من المرأة، عندما تفرط في بكارتها وشرفها. ففي نظرة أن (الثوري لا يرى الوطن امرأة، ولا يرى شرف المرأة منحصراً في بكارتها، إنه يرى في المرأة إنساناً مضطهداً عبر الآف السنين، وهى بحكم واقعها الطبقي والذاتي تتعرض اضطهادات أكبر، تماماً كما تعرض، ويتعرض سود البشرة لاضطهاد مركب، فكيف نفسر ترميز الفيتوري في سولارا خارج إطار الشرقي القبلي الديني حصراً) [٢].

ومن الشخصيات كورس العبيد والذي في حواره الذى دار مع سولارا منددا موقفها مع الرجل الأبيض وكيف تنام في فراشه وتأكل طعامه وتجلب العار لأهلها:

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢١٩).

٢ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٨-٨٩).

كورس العبيد: سولارا.. هل أنت هنا؟

(بغضب وسخرية)

راقدة على فراش الرجل الغريب

الأبيض الذى أهان قومها..

قد منحته جسمها..

ترقد في فراشه..

تأكل من طعامه..

العار لها..

أذلنا.. أذلها..

(بحدة)

كنا نغني لك..

هل كنت تغنين له..

كنا نغنى لك..

ننزف الدماء.. ونغني لك

نشرب الدموع .. ونغني لك

واضياع أغنياتنا..

قتلتنا.. قتلتنا (بانكسار)

إذن فلم.. لم يبتلعك الموج

كيف تكونين له .. ماذا وجدت عنده؟

الدفء.. وماذا بعده؟[1]

ومن الشخصيات شخصية دينج أخو سولارا الذى كان موقفه كموقف كورس العبيد عندما علم بحملها من الرجل الأبيض ادجار:

دينج: (متوتراً)

سأقول لهم ..

سولارا: (بانكسار) لكنك لن تقسوا.. لن تكرهني.. فأنا أختك..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٢١).

دينج: اختلى لا تجتريها.. أي دم ملعون يجمعني بك .. لا يجمعني بك إلا خزيك يا اختى..

سولارا: (بعويل) أختك.. أنى أختك..

دينج: ألقيت ظلامك فوق سماواتي..

سولارا: اقتلني لو شئت..

دينج: أتمنى لو لم .. يالشقائى.. الأرض تدور..
الأرض تدور.. اعني يا رباه..

سولارا: اخى..

دينج: تتشقق تحتي الأرض.. دعيه مخنوقاً
مخنوقاً .. هذا الصوت..
يعذب روحي هذا الصوت.. (يهوى على ركبتيه)

سولارا: أنا عارك..

دينج: عاري.. من .. من يغسله؟
لن تغسل عاري كل مياه الصمت

سولارا: اركلني.. ابصق في وجهي..
ابصق في وجهي حتى الموت..
اقتلني أنت..
اقتلني أنت[١]..

كذلك نجد شخصية بوكمان قائد ثورة العبيد في الجزيرة وخادم توربان في حواره مع نفسه يبين الصراع الذى فيه

بوكمان: (يناجى نفسه)
بوكمان العبد
بوكمان العبد
تعال .. أذهب.. سر خلفي.. اقعد
قبل يد سيدتك..
ضع هذا الجير الأبيض في وجهك..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥٧-٢٥٨).

افتح شفتيك..

الفجوة ضيقة.. صفق بيديك..

اصبغ عينيك..

اضحك..

اضحكنى. رفة عني..

اجعلني.. اضحك . ها ها ها ..

إلى أن يقول: لا أعرف لى اسماً أو وطناً..

عمري من منذ سنين شاحبة

وسنين كان..

عشراً وثمان..

اسمي لا اذكره..

الصياد الأول أسماني بوكمان..

الثاني أثقل روحي بالصلبان..

والثالث .. كنت الحزن الثالث يا توربان..

كنت الموت الثالث..

وتبعتك..

ارفل في عريي..

أتجمل في عاري..

اتانق في قيدي..

وقهرتك في صمتي..

ودفنتك في رعبي..

وقتلتك .. ثم قتلتك، ثم قتلتك في حقدي

كم من مرة..

وأنا ابتسم في وجهك..

أغزوك .. واحتلك..

وأرقع حبلاً من احقادى لك..

وأزين مشنقة سوداء..

بلونك في عيني..

وارقب كيف تموت..

وكيف تموت[1]..

ومن الشخصيات شخصية ادجار الذى هام بحب سولارا عندما خلع قبعته وحني رأسه باحترام كأنه يستقبل شخصاً مهيباً وهو يحدث عن حبه لسولارا التي سلبت عقله حتى اتهمه شارلى وماركو بالجنون كما في الأبيات:

ادجار: أيتها الملكية المقدسة...

أتيت ضارعاً إليك..

تحت جلال قدميك..

جفون عيني وسادة..

ووجنتي سجادة..

(شارلي ومارك يتجهان نحو الباب يفتحانه.. تعلو من بعيد أصوات كورس العبيد)

سولارا .. سولارا

أيتها الملكية المتوجة

في عرشك العاري

ملكية الزنبق والنار

العطر والجمال والسكون

والحب حيث تكون..

سولارا .. سولارا..

شارلي: (مصفقاً بيديه في حركة يائسة) قد أرضعته سمها

وثأرت من قلب ابيض أذل قومها..

كورس العبيد: سولارا.. سولارا..

مارك: كأنما اسمها حريق يأكل السفينة..

شارلي: الموت للساحرة اللعينة..

الموت للساحرة اللعينة.. (يخرجان .. يسود الظلام..)[1]

[1] محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٨٤).

ومن شخصيات المسرحية الشخصيات الأوربية شارلي واستارلي وهم تجار رقيق مع مارك قائد السفينة وتوماس حاكم القلعة والجنرال حاكم جزيرة هاييتي وتوربان أحد الملاك وهو من الشخصيات الثانوية الذين عاسوا فساداً بجواري افريقيا ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بينهما:

شارلي: لا تقاطعني.. فالنساء شهوة قديمة.. وقد تقبح في عيوننا التي امتلكناها..
وتجمل التي لم نمتلكها بعد..

مارك: (بلا مبالاة) لو شئتما فسوف احكي لكما حكاية..
كنت أنا شاهدها في هذه السفينة..
وكانت الشحنة ألفى ذكر من العبيد الأقوياء وثمانين امرأة..
وحسنت في ناظري جاريتان..
أولاهما طويلة.. ولدنة..
وكانت الأخرى قصيرة سمينة..
بطيئة كبقرة..
ثقيلة كجذع شجرة (ضحك)
وذات ليلة أفقت بعد سكرة مفتخرة..
فلم أجد بجانبي التي أتيتها..
هل تعلمون أين كانت حينما وجدتها؟

شارلي: (بفضول) أين وجدتها؟

مارك: في حضن أمها؟

شارلي: ومن تكون أمها؟

مارك: الأخرى..

شارلى: أتعنى أن الاثنتين كانتا ضجيعتين لك؟[2]

وكذلك نجد شارلي قد كشف لنا حقيقته عندما توهم أنه مات وفي الحوار الذى دار بينه ومارك

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٣٠-٢٣١).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٥-٢٢٦).

مارك: تبت يا شارلي؟

شارلي: (مرتجفاً) لقد تبت..

مارك: وان نحن أعدناك إليها مرة ثانية؟

هل ستتوب؟

شارلي: سأصلى..

مارك: ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو طيب القلب.. نظيف اليد..

مارك: إيه... ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو مخلصاً لامرأتي.. (مارك يقهقه)

مارك: يا للكذوب

أنت لن تخلص إلا لصفاتك..

وملذات حياتك[١]..

كما أن في نفس سياق البناء الشخوصي تحضر بحسب دواعي السياق الدرامي شخوص أما كحراس أو نساء أو عبيد أو بحارة أو جموع مختلفة.. وارتكازاً على التواجد السريالي للموتى والتلاعب بالعنصر الضوئي كلغة ما ورائية واعتماداً على النقلات العبثية للرئيس الجوقة والاستدعاء المباغت والفانطاستيكي للمغني الأعمى.. إلى جانب ذلك فإن مسألة استحضار الموتى والاعتقاد في حيويتهم الأبدية بل اندغامهم المتلون والمتعدد في هارمونية الحياة الزوجية هي قرائن جوهرية للذهنية الأفريقية. بالإضافة إلى الهجانة الاسمية للشخصيات الزنجية في المسرحية سواء على الصعيد الصوتي أو الإشاري والتي أرجعها الدكتور/محمد السرغيني إلى مرجعياتها الاثنية المتضاربة قد وضع أيدينا على واحد من التحقيقات السريالية في النص التي أنجزها الفيتوري وهو بصدد ترتيب منظومته الشخوصية[٢]. كما هو واضح في النص التالي:

نازاكي: عودوا أنى كنتم..

غرباء كما أنتم..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٤٤).

٢ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٨٨-٨٩).

فقراء كما أنتم..
يا أحبابي الموتى عودوا
حتى لو كنتم قدمتم
كورس الموتى: صمتا..صمتا من هذا الطارق أبواب الموتى؟ ياهذا الطارق،من أنت؟
أتكون الريح تحرك فوق الأرض قوائمها البيضاء
ما شأنك أيتها الريح العرجاء بنا؟
ما شأن الريح
ما شأن الريح..
أتكون الشمس المشدودة
سقطت في قاع الكون
أيكون الكون؟
أيكون الكون
كورس الموتى: أيكون العالم؟
لم يوقظ عالمنا هذا العالم
ماذا يبغي منا
ستجدي موتي مشنوقين
يستجدي موتى منفيين
يستجدي موتى مجلودين
لم يبق لدينا ما نعطيه أعطيناه دمنا
أعطينا حتى أعظمنا وجماجمنا..
ومضينا مقهورين
لا نملك إلا بعض تراب من ماضيه...
كورس الموتى: (ضجة) يدعونا كي نرجع
يا وأبور الأعمى.. يا كافور الأقرع
يا دودو .. يا مرسال .. أو تسمع .. أو تسمع؟
قد كنت عظيماً حتى في الأغلال[1]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٠-١٨٢).

كما نجد في المسرحية من خلال شخوصها الثقافة الزنجية التي تتضمن العديد من الصيغ التعبيرية والطقوس ذات العمق المسرحي علاوة على ذهنية غنية تنتج من معتقدات شتى كقداسة الأرواح و ميثولوجية الأقنعة والطوطمات والطبول والرقص والايقاع والأداء الشفوي الطقوسي.
كما في الحوار التالي مع العرافة:

العرافة: أهلا بهما
أهلا بكما..
أهلا يا أبنائي
(ينحشران بجلب جمع من النسوة والرجال المجتمعين حول العرافة العجوز تتقد نار في حفرة قريبة منها)

الأعرج: جئنا
(تسكته العرافة بحركة من يدها)

العرافة: (لاحدى الموجودات)
ألقيتها في احد الأنهار..
(تعطيها شيئاً ملفوفاً في خرقة)
عند القمر الرابع..
ثم اغتسلي عند السابع..
وخذي هذى الشمعات السود..
أضيئيها في المقبرة المهجورة عند الظهر وأعيدي كلماتي
لا تنسيها..
فلسوف تفيد..
(تتحرك في جلستها تجاه امرأة أخرى. تلملم الأولى حاجياتها وتخرج. تقترب الثانية من العرافة تهمس في أذنيها بضع كلمات.. تعود إلى مكانها)

العرافة: يا بنتي هذا حق الأسياد علينا..
أن شاءوا شئنا
وإذا أمروا أذعنا ..
وتكون المرأة منا، غاسلة، ومربية..
وتكون أمه...
وتشيل دلاء الماء قبيل الفجر
وتوقد نار القدر
وتسقى الثور..
وتكنس ارض حظيرته، وتنظفه
ثور السيد مثل السيد مخدوم حتى القبر[1]..

هذا جدول يبين الأشخاص بحسب ظهورهم في مسرحية أحزان أفريقيا(سولارا) لمحمد مفتاح الفيتوري

<u>**الشخصيات الأفريقية**</u>

نازاكي	المغني غير المرئي (يرمز لروح الماساة)
سولارا	الجارية العاشقة
بوكمان	قائد ثورة العبيد في الجزيرة وخادم توربان
دينج	شقيق سولارا
سافو	عبد في القافلة
العرافة	عجوز افريقية تقرأ الغيب

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٥٠-٢٥١).

<u>الشخصيات الأوروبية</u>

شارلى ادجار ستانلي	تجار رقيق
مارك	قائد سفينة
توماس	حاكم القلعة
الجنرال	حاكم جزيرة هاييتي
توربان	أحد الملاك

حرس/ نساء/ عبيد

بحارة/ جموع مختلفة

زمن المسرحية أواخر القرن الثامن عشر

مكانها غرب افريقيا. عرض البحر. جزيرة هاييتي

المطلب الثالث: شخوص مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

تتكون المسرحية من شخصيات عربية رئيسية هم "أم سلمى" العجوزة العمياء، وابنتها سلمى و"زهير" الشاب الليبي الثائر و"عمر المختار" قائدة الثورة الوطنية و"راشد" مستشار عمر المختار، و"المنصور" مساعد عمر المختار، و"عبدالسلام" أحد المجاهدين. أما الشخصيات الأجنبية الرئيسية الجنرال وغرازيانى قائد قواد الفاشيسية والمجندة جينا والكولونيل ماليتي. أما الشخصيات الثانوية الإمام والملازم والخائن. أما النكرات ضباط وجنود ومجاهدون ونساء والجلاد ومساعده.[1]

شخصية عمر المختار:

وهو قائد الثورة الوطنية وتتجلي هذه الشخصية فيما كتبه عنه الشاعر لأنه شيخ وقور تجاوز الستين، وجهه أميل إلى السمرة الداكنة ذو لحياء بيضاء مستديرة ومن وجهة نظر الفيتوري يرى أن شخصية عمر المختار يظهر في المشهد الأول من الفصل الثاني ويظهر مجدداً في المشهد الثاني من الفصل الثالث ليقود حركة الثوار الوطنيين في أحدى المعارك حيث يصاب بالجرح الذى أوقعه في الأسر. ثم لا نراه إلا في المشهدين الآخيرين من الفصل الثالث وهو يواجه المحكمة التي شكلت خصيصاً لمحاكته. من خلال الحوار الذى دار بينه وأم سلمى:

العجوز: امض، وعد من رحلتك
متشحاً بهيبتك
ما أروعك
وأشجعك
يا عمر المختار، أعداؤك كثر، والطريق وعرة..
فاذهب على اسم الله
والله معك

أم سلمى: (باشفاق) وأخشى عليك الغدر لا اخشي القتالا(بتوسل) بربك لا تنم
فالخصم صالح يمد إليك يا عمر الحبالاً.. ولو أسروك، أو قتلوك
ويحي إذن قتلوا الإرادة والنضالا.

عمر: رعاك الله، هل تدرين ماذا وراء الأفق؟

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٩٩-٣٠٠).

أم سلمى: آفاق توالي..

عمر: كذلك تولد الثورات ليست تموت وتملأ الدنيا رجالاً

أم سلمى: سأمضى (تتأهب للخروج)

عمر: في أمان الله، لا جزع ولا ضراء

(تخرج دون أن تلتفت.. عمر يعود إلى مكانه بجانب القواد الثلاثة)..

عمر: (للقائد راشد)

راشد: أتعرف من تكون؟

بلى وتعرف خطوها الصحراء

ويعرفها الأخ المنصور [1]

وكذلك في قوله:

عمر المختار: لعلها تؤلمها..

لم تجرح الأخت شعور احد

ليغفر الله لها

صوت رجل: معذرة يا سيدي..

اسأل لو أجبت

سوف تفيق الصحراء من سبات الأزمنة

وسوف تكسو عريها الحرائق الملونة

وتستريح من عذابها الأيادي الخشنة

كذا يقولون لنا

عمر المختار: قولوا لهم

ولن تمضوا بمجد شعبنا

وكبرياء أرضنا

عودوا إلى بلادكم، فالريح تلهو بدخان المدخنة والحر ليس يشترى. ولا يبيع وطنه

صوت رجل: يا سيدي إذا سمحت

اسأل لو أجبت

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٥٢).

وأنت في أغلالهم، هل انهزمت؟

معذرة يا سيدي

عمر المختار: لا تعتذر

انتصرت إرادة القضاء والقدر

وما يزال الحق والطغيان في الميزان

وفي غد ستنتصر

إرادة الإنسان

صوت رجل: هل عذبوك؟

عمر المختار: تسألونني عن العذاب

ليس وراء غربة الأوطان من عذاب

صوت رجل: كنت لنا الثورة.. كنت صوتها ويدها

يا سيدي .. لو قتلوك

عمر المختار: أضيئوا.. واحذروا أن تخمدوا

واتحدوا.. اتحدوا [1]

ومن الشخصيات الجندي روبرتو وهو لم يتجاوز العشرين قصير القامة والآخر جاويش ماركو وهو في الخمسين في عمره طويل نحيل محدودب الظهر ومن خلال الحوار الذى دار بينهما يتبين موقف هؤلاء الجنود:

روبرتو: سئمت الحرب والغربة

ماركو: (لا يسمعه)

من أجلك يا روماري..

يا سيدة الدنيا (يبتعد مغنياً)

روبرتو: (يلحق به) وزوجتك؟

أين هي الآن؟ وطفلك الصغير

والعجوز الطيبة؟ أمك

والبيت الذى أخبرتني عنه، وراء الضفة الأخرى.. وغرفتك؟

(يتحشرج الغناء في حلق ماركو.. يجمد في مكانه.. روبرتو يكاد

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٩٨).

يهمس في أذنه)
ماركو ألم تكن تحب يوماً زوجتك؟
ألم تكن تغار؟ أين حبك القديم؟ أين غيرتك؟

ماركو: (كمن يفيق من سباته)
بلى.. لقد أحببتها؟

روبرتو: ثم أتى الدوتشي.. وألقى بك في الصحراء
منفياً.. لماذا جئت يا ماركو؟
ألم تدرك؟ لماذا؟ ومتى؟

ماركو: أجل لماذا ؟ ومتى؟

روبرتو: لأننا لم نك احراراً
لقد جئنا لأنهم هم الذين شاءوا أن نجئ..؟
أننا الطاعة بينما هو الأوامر؟

روبرتو: سئمت يا ماركو، ظلام الحرب! والخوف من الموت؛ ورمل
الصحراء، وجثث القتلى؛ وأنهار الدم القاني!
أهذا كله من أجل روما!
أم لأن الدوتشي ما يزال عطشان إلى الدماء[1]

كذلك من الشخصيات شخصية جينا التى ربما انطرحت تساؤلات من قبيل ما يورده وفيق خنسة، حيال شخصية (جينا) في مسرحية (ثورة عمر المختار) إذا أسند إليها الشاعر مساحة ضيقة في النص وجعلها مائعة منحلة، رغم انزياح وعيها السياسي عن الثوابت الإيديولوجية للفكر الفاشي الكولونيالي الايطالي، إلا أن ما يبرر هذه الهامشية الأنثوية في النص هو أن الفيتوري قد ركز أساساً على السيرة الثورية لرجل من عيار عمر المختار، مما يعنى انزواء وتراجع الشخصيات الأخرى. ونلاحظ ذلك في الحوار الذى دار بين جينا:

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٧-٣٠٨).

الضابط الأول: (مترنحاً) أيها العربي تعال اقترب

ما الذى كنت تفعل(يستمرون في تجاهلهم)[1]

المرأة المجندة: (متعلقة بذراع الآخر) قل لا تخف أيها العربي

الشاب: نخاف وممن؟ (يتقدم الشاب متحدياً)

المرأة المجندة: برافو برافو..

تخافون ممن؟ (تضحك)

أوافقكم.. أنهم لا يخيفون.. ليسوا مخيفين..

هم ودعاء اليفون لا يعرفون الاذي..

الضابط الأول: (هامساً) جينا

المرأة المجندة: أو .. ماريو

الضابط الأول: (بانفعال) جينا كفي

المرأة المجندة: (تخاطب الجماعة) أترون .. وحتى إذا ثار ثائرهم فهو كالقط يتبع ثورته بالرضي.. (تضحك)

الضابط الثاني: لماذا تجمهرتم هكذا؟

الإمام: أيها الضابط اسمع

الشاب: لقد جمعتنا الصلاة

المرأة المجندة: برافو.. أتسمع قال الصلاة أممنوعة هي؟

الضابط الأول: ممنوعة

المرأة المجندة: (بدهشة) يا إلهي

الضابط الأول: لا تمزحي

المرأة المجندة: ماريو.. لكنه الدين

الضابط الأول: دين محمد

الضابط الثاني: وليس المسيح

المرأة المجندة: (ساخرة) و ما الفرق بينهما يا فصيح

الضابط الأول: هو الفرق ما بين روما وبرقة.. ما بين دير عظيم ومسجد

المرأة المجندة: كلا المسلكين طريق إلى الله

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٥).

الضابط الأول: جينا أغرقت في السكر.. جينا

المرأة المجندة: عزيزي ما كل هذا التجبر؟
ولم نحن مستهترون قساه (بتأفف)
أنا لا اصدق

الضابط الأول: (بلهجة آمرة) جينا أذهبي..

المرأة المجندة: لا

الضابط الأول: أتعصين أمري؟

المرأة المجندة: أمرك أنت

الضابط الأول: أتنسين انك...

المرأة المجندة: أني ماذا؟

الضابط الأول: مجندة منذ عام

المرأة المجندة: نعم لست أنكر.. لكن جينا مسيحية وتصلي..
وها آنذا يا عزيزي أصلي (ترسم علامة الصليب)

الضابط الأول: اذهبي(يدفعها فتكاد تسقط وهى تتأوه).

المرأة المجندة: أيها الهمجي

الضابط الثاني: أمسلمة أم مسيحية أنت؟

المرأة المجندة: لا فرق عندي بين المسيح وبين محمد

الضابط الأول: غداً تعرفين.. اذهبي(يركلها فتقع.. يحاول الضابط الآخران يرفعها)..

المرأة المجندة: كيف تجرؤ كيف؟ دعوني.. حقاً وحوش ملطخة بالمساحيق..
انتم جميعاً وحوش.. دعوني..

الإمام: اذهبي يا ابنتي[١]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٩).

ومن الشخصيات شخصية زهير وهو شاب ليبي ثائر من خلال حواره مع الجندي يبرز سخريته لروما وكولونيل:

زهير: (مقاطعاً)
الكولونيل فارس تزهو به روما
ويختال بما في صدره من أوسمه
وهي غنيمة تزيده جلالاً عندها وتعلي أسهمه[1]

الجندي الأول: ويلك هل تسخر من روما ومن إبطالها

زهير: روما؟ وما شأني برومماك أنا..

الجندي الثاني: روما هي الدتشي..

زهير: تذكرت فقد رأيته يخطب يوماً رافعاً ساعده الأيمن (يضحك)
بليا تشو على دبابة يعوي..
سمين.. مضحك حتى الرثاء
أضحكني الدوتشي وروما أغرقتني في البكاء[2]

كما أن هنالك شخصيات ثانوية ساهمت في ثورة عمر المختار كشخصية الإمام والمصلين في الحوار الذى دار بينهما ويعكس التطور الاجتماعي والسياسي الذى شهدته حركة الشعوب نحو التحرر ومن هنا اكتسب المسرح الحديث صفة توزع شخصية البطل وانعدام الفردية على خشبة المسرح ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بين المصلين والإمام:

الإمام: على سيد الخلق ألف سلام (يستدير ويتحلقون حوله)

نفس الرجل: قل لنا يا إمام.. لقد بقروا بطنها وهي حبلى

آخر: اللئام.. اللئام

آخر: بعد حرق البيوت، وسبي الحرائر

آخر: وانتهاك الشعائر يا أخوتي..

آخر: وأبي الشيخ قد كان اعمي ولم يرحموه

آخر: وكم مسجد طاهر دنسوه، وداست حوافرهم فوق أنقاضه..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٢).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٣).

آخر: والكتاب الذى وطئوه

آخر: وماذا تبقي لنا يا إمام

الإمام: طريقان: إما يد الصفح عنهم، وإما يد الانتقام

رجل: (متنكراً) يد الصفح؟ والله لا صفح .. لا صفح..لا[1]..

شخصيات عمر المختار حسب ظهورها في المسرحية: وهذا جدول يبين الأشخاص بحسب ظهورهم في مسرحية ثورة عمر المختار والفيتوري

الشخصيات العربية الرئيسية

أم سلمى العجوز العمياء

سلمى ابنتها

زهير شاب ليبي ثائر

عمر المختار قائد الثورة الوطنية

راشد مستشار عمر المختار

المنصور مساعد عمر المختار

عبدالسلام احد المجاهدين

الشخصيات الأجنبية الرئيسية

الجنرال غرازياني قائد القوات الفاشستية

المجندة جينا

الكولونيل ماليتي

شخصيات ثانوية: الإمام، الملازم، الخائن

نكرات: ضباط، جنود، مجاهدون، نساء، الجلاد ومساعده..

المكان: الجيل الأخضر بليبيا

الزمان: من ١٩٢٥ إلى ١٩٣١م

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٧).

المبحث الرابع

المطلب الأول: أنماط الصراع في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

الصراع الدرامى(Conflict Dramatic) أكثر وسائل الكاتب المسرحى إثارة وقدرة على جذب اهتمام المتلقى. وتلعب مقدرة الكاتب في إثراء صراعه دوراً كبيراً في نجاح المسرحية أو هبوطها. فالصراع هو القوة المسيطرة على الحياة وقانون الحياة قائم على الصراع ولا يمكن أن يحدث تغيير بدون صراع. فأنا لا أستطيع أن أغير طبيعة الأرض المواجهة لبيتي دون أن ألقى مقاومة من الأرض تحتى"[١]. والمعروف أن الصراع عبارة عن حدث Action يتغير ويتتابع طالما أنه حدث فهو مستمر في التغيير Change والتطور Development إلى أن يصل إلى الذروة Climax ويظل على توتره وصراعه في طريق الحل والنهاية، ولكن هذا الترتيب في الصراع قد دخلت عليه تعديلات كثيرة فلم يعد الصراع مقتصراً على قوتين ماديتين أو قائماً بين شخصيتين أو بين ذهنين أو بين شخص وقوة أكبر منه، وإنما تقدم مفهموم الصراع في المذهب الكلاسيكى وصار يشمل الصراع الداخلى والصراع الخارجى ثم الصراع في عصرنا الحديث على يد ميترلنك ومدرسته فمسرحيات ميترلنك ومدرسته تشتمل على صراع داخلى وصراع خارجى، إلا أن الصراع الداخلى في هذه المسرحيات ليس من طراز الصراع الداخلى في ابطال شكسبير. إن الصراع في هذه المسرحيات ليس بين الحب والشرف ولا بين فكرتين أو عاطفتين ولكنه بين العقل الواعي والعقل الباطن بين العلائق الإنسانية وعلائق الروح[٢].

ويقترب عبدالله الطيب من مفهوم ميترلنك لصراعه هو يعتمد على الحركة النفسية أكثر من اعتماده على الحركة العضوية ومع أننا نجد أن الصراع الرئيسى في هذه المسرحية كان بين جعفر وهارون الرشيد والصراع النفسى بين جعفر كمطيع لأوامر هارون الرشيد وجعفر كمحب للعباسة كذلك نجد أن الصراع موزعاً متقطعاً وقد يكون وراء صراعه في هذه المسرحية هو استقطاب الوان أخرى من الصراع كرغبة من الكاتب في تقديم الصراع القوى لكى يعوض تفتيت صراعه ويفيد من تكنيكات المسرح الحديث التى تبيح الاعتماد على العقدة الثانوية بمعنى التخفيف من العقدة الرئيسية، وقد هيأ عبدالله الطيب لصراعه كثيراً من عناصر التشويق والأثارة والعنف. وهو بذلك لا يخرج على

---

1 نعيم اليافي، الصورة الفنية(مخطوطة دكتوراة) ،أداب القاهرة ١٩٦٧م، ص(٤٤٣).

٢ د/ مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار مصر للطباعة ١٩٥٨م، ص(١٩٨).

الصراع الارسطى بقدر ما يؤكده بهذه العناصر الجديدة. ذلك أن المسرحية لن تستطيع التخلى عن الصراع مهما بلغت في جدتها وعصريتها[١].

وإذا لمسرح عبدالله الطيب يظهر الصراع بين آل برمك(جعفر) ودار الخلافة(هارون الرشيد) في نشيد الافتتاح ملخصاً في الأبيات التالية:

يا جعفراً مادعاك إلى وداد الرشيد

ومجلس الأنس ليلاً بين شراب وعود

وما دعاك إلى تزوج العباسة

وهل نسيت سداد الرأى أين السياسة

أعماك خوف الأمير أم حبه يا جعفر

أم الغرام الخطير بذات خد مزعفر

وجدها العباس وعم خير الناس

وأنت مولى حقير هل غاب عنك القياس[٢]

كذلك نلاحظ أن هنالك صراع بين هارون ونفسه عندما كشف حقيقة جعفر ووزيره ويظهر ذلك في قوله:

هارون:(وحده) أى عدو لى سواك قتلنى الله بسيف الهدى على الضلاله

أن لم أقتلك،قد هتكت حرم الجلاله جعفر ياويلك قد خنت عرضى

كنت أخى،كنت نديمى ومحضى فعلت الأثام عبيستى فرخها هذا الغلام

عرض إمام الهدي جفقر، هل قلت لا تهاب الردى!

أنا ابن أبى إلى العباس نسبى ويجعلها فراشاً وقال أذكر بلائى[٣]

كما يوجد صراع ثانوي بين هارون الرشيد وعمه عبدالملك و يتضح هذا الصراع في شكواه الذى قدمه عبدالملك لجعفر ليتوسط له عند الملك الخليفة هارون الرشيد كما في قول عبدالملك:

بعم أمير المؤمنين القب ويجمعنا في دوحة العز منسب

وإنى إلى العباس أدنى وأقرب وإنى له عم وإنى له أب

وإنى له جد وحقى أوجب

1 د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية" الطبعة الاولى، الاعمال الكاملة، الاميرة تنتظر – ١٩٩٠م، ص (٣٦٩).

2 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م ، ص (١٠) .

3 بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة (نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان، ٢٠٠٤م،ص(١٢٩).

ولكننى أمسيت لاحظ لى سوى التجنب منه فيم هذا التجنب

وتالله حسبى من ثراء قرابتى إليه فما أبغى ثراء وراءها

إليك بنو الآمال تحدو رجاءها ولكننى قدحال بالشيب أسودى

وقد صرت يابنى هامة اليوم أو غد ولى ابن طول الفكر من عنت الدهر

بعيد مدى آماله قلق الصدر وأزرى به ما قد دهانا من الفقر

وسخطة مولاى الرشيد ولا ندرى لها سبباً ألا تقول حاسد

يدب إلينا بالعداوة والمكر ولست على نفسى أخاف وإنما

على ابنى، فإنى قد تقدم بى عمرى وعودت نفسى المر من جرع الصبر

أراه طويلاً فكره خامل الذكر وأبغى له نصراً على نوب الدهر [1]

كذلك نجد الصراع يتضح في مناجاة جعفر لنفسه وصراع بين حبه للعباسة وبين تنفيذ أوامر أخيها هارون الرشيد في أمر ذلك الفاطمى يحي بن عبدالله

جعفر:(وحده) ألا إن قلبى يا حبيبتى حذر وأنت الهوى، ما القلب عنك بمزد

هو ابن رسول الله إنى أوده ولكننى أخشى الرشيد وحده

تريدين لى من صالح الأمر رشده وقلبى يوليك المحبة جهده

ألا إننى ما تسألين أجيب وفأنت إلى سر الضمير حبيب

وللنفس من عهد الرشيد وجيب ولكن مهين إن رضيت المهيب

ومثلى لفعل الصالحات كسوب [2]

ونجد هذا الصراع الداخلى او صراع النفس في كل شخصيات المسرحية ويتجلى ذلك واضحاً في قول **مسرور**: يا نفس مسرور لقد أوشك أن تبيدى أو تصدئى كصد الحديد

يأيها السيف الصقيل آن أن أطرحكا

وآن للزمان بالاهمال أن يجرحكا

حتى إذا صدئت قيل لك ما أقبحكا

قد آن لى أن أملأ الفؤاد منى ضحكا

أو أشرب النبيذ حتى أو أن أحب ذات خد أحمر

مثل أجيج اللهب المسعر [3]

---

1 بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص (٤٨-٤٩) .

2 بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)-الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان، ٢٠٠٤م، ص(٨٤) .

3بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان، ٢٠٠٤م،ص(١٠).

المطلب الثاني: أنماط الصراع في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

وإذا نظرنا إلى مفهوم الصراع في مسرحية أحزان أفريقيا "سولارا" لفيتوري نجد أن الحسناء "سولارا" لا تعدو كونها بؤرة ترميزية للقارة الأميرة إنها تراكم في شخصيتها الموحية الأموال الاستعمارية التي تواترت على القارة ولذلك فإن اغتصابها من لدن البيض إن هو إلا تكثيف دلالي لاستباحة القارة البكر[١]. وكذلك نجده في الحوار الذى دار بين سولارا وكورس العبيد:

كورس العبيد: سولارا.. هل أنت هنا؟
(بغضب وسخرية)
راقدة على فراش الرجل الغريب
الأبيض الذى أهان قومها..
قد منحته جسمها..
ترقد في فراشه..
تأكل من طعامه..
العار لها..
أذلنا.. أذلها..(بحدة)
كنا نغني لك..
هل كنت تغنين له..
كنا نغنى لك..
ننزف الدماء.. ونغني لك
نشرب الدموع .. ونغني لك
واضياع أغنياتنا..
قتلتنا.. قتلتنا (بانكسار)
إذن فلم.. لم يبتلعك الموج
كيف تكونين له .. ماذا وجدت عنده؟
الدفء.. وماذا بعده؟[٢]

---

١ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(١٧٨).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٢١).

وكان اغتصابها هو اغتصاب للقارة وبعد حنق لأخوتها المضطهدين ومثار غضبهم فهم لم يتقبلوا أن ترتمي سولارا – أفريقيا على فراش المستعمر الأبيض لكنها لم تكن تملك أمرها إذ كانت مغلوبة مستضعفة مسجونة إلا أن أنساها وضعها المأساوي قسمات جغرافيتها كما دوخت صدمة الاستعمار إخوتها فلم يعوا أنها مقيدة إلا بعد حين ويظهر ذلك في الحوار التالي:

سولارا: يا دينج.. اننى أنا..

كورس العبيد: انك لست أنت..

سولارا: اننى هنا سجينة..

كورس العبيد: (في تردد)

سجينة

سولارا: سجينة..

أسألكم يا اخوتى..

كيف غدت من بعدنا غابتنا الحزينة...

وشمسنا التى وراء هذه السفينة..

كورس العبيد: سولارا عنده سجينة..

الطفلة العذراء عنده سجينة..

سجينة.. سجينة[1]..

ولكننا نجد أن "سولارا" قبل أن ترغم على التمدد في سرير الأبيض خضعت، مثلها مثل أي شئ قابل للتمليك وللتنافس بين البيض في ظل شريعة الغلبة للأقوى فلهذا سألت لعاب شارلي وإدجار[2] وكان الطمع في التفرد بها سبباً لنشوب صراع بينهما:

ادجار: (غاضباً) دعها فليست بعض ما تملكه..

شارلي: املكها..

ادجار: املكها أنا ..

شارلي: (مغيظاً) قلت ابتعد (مهدداً)

لو اقتربت خطوة ..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٢٢).

٢ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(١٧٩).

ادجار: (مستنكراً) تقتلني ..

شارلي: (مندفعاً نحوه) سأقتلك.. (يتشابكان في معركة بالسيوف)

كورس التجار: الرجلان الأبيضان يقتتلان

كورس العبيد: كأن افعواناً حول أفعوان

كورس التجار: السيدان الأبيضان

كورس العبيد: ايهما سينتصر..

كورس التجار: اقواهما سينتصر[١]..

وهذه الصورة التخيلية هي نفس ما اتخذته المسألة الاستعمارية على صعيد الواقع الإفريقي، فكم من صراعات احتدمت وكم من تنافسات نشبت في مضمار التسابق الإمبريالي حول أراضى القارة وغنائمها فكانت الغلبة للأقوى وحين لا يسعف قانون الصراع بتعيين القوى يتم اللجوء إلى قانون المضاعفة أو التجزئي الفسيفسائى للأراضي والشعوب والقبائل الأفريقية. سواء كان الذى غنم سولارا – أفريقيا شارلي أو ادجار بمعنى انجلترا أو فرنسا، اسبانيا أو البرتغال، المانيا أو بلجيكا..فإن الأمر المشخص هو فقدان السود لحريتهم وشق الأهاب الإفريقي بالقوة ليشرب جميع السموم والمضاعفات الأليمة للاستعمار الأبيض[٢]، وذلك سبب عنف انفراج رحم سولارا على شهوة الأبيض:

سولارا: ياويلي.. ياويلي..

دينج: لا .. لا.. سأقول لهم .. أأقول لهم اختى.. معبودتهم..
حبلى.. حبلي لا أقدر.. لا أقدر .. لا..

سولارا: (تتوجع) عاري في بطني..

الكورس: لا نسأل عما في بطنك..
بل نسأل عما في قلبك..

سولارا: عاري في قلبي..

الكورس: لم يا سولارا؟
كيف رضيت بهذا العار؟[٣]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٩٦).

٢ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(١٨٠).

٣ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٥٩-٢٦٠).

كذلك نجد أن الشاعرية القاتمة والموحية بمأساة الاستعمار شاهدة في مواقع وأجزاء متناثرة من المسرحية الشعرية (أحزان إفريقيا) كما ينطق كورس الموتى بنوستالجيا الحياة الإفريقية في صميميتها وجوهريتها قبل أن يجهز عليها الزحف العدواني الأبيض وقبل أن يغمرها الاستعمار مدمراً بذلك أحد وجوه الهوية الزنجية فاللوحة تنتظم العلائق الهارمونية التى كانت تجمع بين الذات السوداء وفنائها الطبيعي بحيث يتحول الخيط الموثق لتلك العلائق إلى تواشج صوفي وإلى طقوسية رعوية طازجة توحد بين صفاء الإنسان والمجال فالكل ينغمر في تلك الكينونة اللذيذة ، والصبايا، الأطفال، النهر، الحيتان، الطيور، الأعشاب، والنيران إلى أن حلت الغطرسة البيضاء والعنف الاستعماري المدمر[1] .كما يقول كورس الموتى:

كورس الموتى: كانت حيتان النهر

تلوح خلال النهر

نجوماً من فضة

وطيور الكركي البضة

تنتقل عبر الأعشاب الخضراء

وصبايا القرية يوقدن النيران

وبضعة أطفال في الماء

وتلوث احشاء الغابة

صرخت فجأة

واصفرت أشجار الغابة

هرمت فجأة

وتعالت راقصة نار القرصان

وتساقطنا قتلي..

وتساقطنا جرحى

وتساقطنا أسرى

ورأينا حينئذ وجه السجان

---

١ د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(١٧٨)

كانت دنيا من أحزان[١]

وإذا رجعنا إلى التاريخ كما في قول طه النعمان مع الرحاله الاوروبيين خصوصاً "ستانلي" الانجليزى الأمريكى، وصراع القوى الأوروبيه ذاته من أجل فوز كل قوة بشطر من كيكة الغنيمة في القارة البكر التى كما قلنا جاءت بمثابة قفزة جديدة في المطامع الأوروبية بالاستيلاء على الأرض وما عليها من حجر وشجر وبشر عوضاً عن أخذ الناس رقيقاً عبر المحيطات والقارات. ويبقى أخيراً ما يهمنا من كل هذه الحكاية الاليمة عن تلك التجارة المقيتة هو ما خلفته في النفوس من ضغائن وإحن وإحساس كاذب بالتعالى غير مبرر بالدونية لدى بعض آخر أحاسيس متناقضة تلد البغضاء والشحناء وتصرف الابصار عن الأهداف الموضوعية والمصالح الحقيقية المتمثلة في وحدة الشعب والأرض من أجل النهضة والنماء والتعايش بين أحرار في وطن حر وديمقراطى[٢].

المطلب الثالث: أنماط الصراع في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

كما أن هنالك صراع بين الشخصيات الأجنبية والعربية مع بعضها ومع نفسها والعربية مع بعضها ومع نفسها فإذا نظرنا إلى الشخصيات الأجنبية يتجلى هذا الصراع في الحوار الذى دار بين الحارسين مارك وروبرتو الذى ذكره روبرتو بين حبه لزوجته وطفله وامه وغيرته عليهما وبين الدوتشى الذى القى به في الصحراء منفياً ولم يدرى لماذا أتى ومتى وقد أتى ليس بإراداته ولكنهم هم الذين شأوا أن يجئ سالبين حريته وعليهم طاعة الأوامر لذا فهو سئم ظلام الحرب والخوف من الموت ورمل الصحراء وجثث الموتى وأنهار الدم الغاني كل ذلك من أجل روما ولأن الدوتشى مازال عطشان إلى الدماء:

كما أن هنالك صراع بين غرازيانى في حقده الشديد على السوار الليبيين من خلال حرق دورهم وخيامهم وأن يسمم الآبار والأنهار وأنهم لا يهابون الموت ويشبهون ثعالب الصحراء في اقتحامهم للمعسكر ويطلب من الرئيس أن يمهله ثلاثة أشهر حتى يشترى الزعيم رأس عمر المختار وذلك ليس لأنه لا يستطيع قتله وهو سوف يقتله أو يموت أو روما بكل بطولاتها أو عمر ولكن حتى الطبيعة في صراع معه كالرياح والخيام والظلام ثم

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٢-١٨٣).

2 صحيفة آخر لحظة، العدد "٩٢٥" السنة الثالثة، ٤مارس٢٠٠٩م، " تجارة الرقيق في السودان" طه النعمان، ص(٧).

يحلم بأنه قبض على عمر المختار وهو في قيده والدماء تلطخ جبهته ويصور أنه حكم عليه بالموت ثم يتحدث مع جينا المجندة معتقداً بأنه أنهزم أمام عمر وأنه سوف يقيم ببرقاء يوم القيامة و يسجن كل سكانها وكل القبائل والعوائل والأغنام والإبل ولا يفرق بين عالم وسالف وطفل برئ وقاتل كذلك طلب من مالتينى الا يكون عاطفياً وأن يتحجر وأن يقتل الطفل والشيخ والمرأة الباكية ويعطيه مهله أخيره ثم يشطاط غضباً وقد أكل الحقد قلبه وجثته البالية واصفاً نفسه بالعجوز كما في الحوار التالي:

غرازياني: سأحرق دورهم وخيامهم

واسمم الآبار، والأنهار في الجبل اللعين

كانوا يرون الموت أفضل

كثعالب الصحراء تقتحم المعسكر كل حين

الموت أو شرف الحياة

وقد يكون الموت أسهل

يا سيدي الجنرال

امهلنى ثلاثة أشهر

وسأشترى بالمال رأس زعيمهم

لا لست اعني أننا لن نستطيع قتاله، فلسوف يقتل

حسناً سأفعل حسناً سأفعل

الجندي: سيدي

غرازياني: الكولونيل سريعاً

(يخرج الجندي بعد التحية.. يعود غرازيانى إلى مقعده.. ينحني على خريطة فوق مكتبه.. كأنما يناجي نفسه)

عمر..

هو أو أنا في هذه الأرض، روما بكل بطولاتها أو عمر..

(في جنون)

الرياح، الجبال، الخيام، الظلام..عمر أيها الثائر البدوي ستعرف من أنا

(يدخل الكولونيل مالتيني يؤدى التحية)[1]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٦٠-٣٦١).

ثم يحلم بأنه قبض على عمر المختار وهو في قيده والدماء تلطخ جبهته ويصور لنا أنه حكم عليه بالموت:

الجنرال: ما كان أروعه وهو يخجل في قيده
والدماء تلطخ جبهته العارية بينما أنت تجلس فوق منصتك العالية
(كأنما قد تمثله أمامه)
أيها الشيخ كنت عدواً لروما.. اعترف
اننى باسم روما أدينك
اصدر حكمي عليك.. وحكمي هو الموت
(يخرج مسدسه من حزامه)
حكمي هو الموت[1]

ثم يتحدث مع جينا المجندة معتقداً بأنه أنهزم أمام عمر وأنه سوف يقيم ببرقاء يوم القيامة ويسجن كل سكانها وكل القبائل والعوائل والاغنام والإبل ولا يفرق بين عالم وسالف وطفل برئ وقاتل:

الجنرال: جينا .. أتعتقدين بأني انهزمت أمامه (يضحك)
وهذا محال المحال
(فجأة) اطمانـي..
فسوف أقيم ببرقه يوم القيامة

جينا: (بدهشة) تقيم ببرقه يوم القيامة

الجنرال: سأسجن سكانها أجمعين
تقولين كيف.. وتستغرين
سأجمع كل القبائل .. كل العوائل
أغنامهم، أبلهم، لن افرق ما بين عال وسافل
ما بين طفل برئ العيون وقاتل[2]

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٦٦).
٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٧١).

أما الصراع في الشخصيات العربية فنجده عند العجوز و"أم سلمى" التى تنقم من غرازيانى الذى سد الطريق عليه وقتل زوجها كما تدعو لعمر بأن يمضى متشحاً بالهيبة والشجاعة على الرغم من أعدائه الكثر وطريقه الوعر ولكن الله معه:

العجوز: وهكذا سد غرازيانى الطريق ياويلهم سدوا على رجالنا الطريق

سلمى: هل هم الذين قتلوا أبي؟

العجوز: امض، وعد من رحلتك

متشحاً بهيبتك

ما أروعك

وأشجعك

يا عمر المختار، أعداؤك كثر، والطريق وعرة..

فاذهب على اسم الله

والله معك

(بعد أن استبطأت سلمى)

من أين يا سلمى؟ ذهبت أين؟[١]

كذلك يظهر هذا الصراع أيضاً في حوار المصلين الذى ظهر من خلاله كيف أنهم بقروا بطن الحوامل وحرقوا البيوت وسبو الحرائر انتهكوا ولم يرحموا الشيخ الأعمى ودنسوا المسجد والكتاب لذا طالب الإمام بالانتقام ولا صفح الذى نادي به الرجل الحليق لأنه فيه المهانة والعار وقد أنكر عليه ذلك ورفضوا صفحته واعتبروه خائن لأنه مختصب بنات العوائل:

نفس الرجل: قل لنا يا إمام

لقد بقروا بطنها وهي حبلى

آخر: اللئام.. اللئام

آخر: بعد حرق البيوت، وسبي الحرائر

آخر: وانتهاك الشعائر يا أخوتي..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١١-٣١٣).

آخر: وأبي الشيخ قد كان اعمي ولم يرحموه

آخر: وكم مسجد طاهر دنسوه، وداست حوافرهم فوق أنقاضه..

آخر: والكتاب الذى وطئوه

آخر: وماذا تبقي لنا يا إمام

الإمام: طريقان: إما يد الصفح عنهم، وإما يد الانتقام

رجل: (متنكراً) يد الصفح؟ والله لا صفح .. لا صفح..لا..

الرجل الحليق: أبصركم فالحياة كما تعلمون
وقال تعالى:(ولاتلقوا بأنفسكم إلى التهلكة...) (تتداخل أصواتهم)

المصلون: أيها الخارجي الجبان

الإمام: (يهدئهم) إذا اخترت أنت المهانة والعار فانعم بما اخترت وحدك

احدهم: هذا اختيارك وحدك

احدهم: امن ليبيا هو؟

احدهم: إني اشك

الرجل الحليق: انبذوني كما شئتم
أنكروني كما شئتم
فالنصيحة..

احدهم: مرفوضة مثل هذى النصيحة

الإمام: هذى خيانة

الرجل الحليق: أعوذ بربي

احدهم: (إلى من بجواره)
وما راية في اغتصاب بنات العوائل[1]

كذلك نجد الإمام قد حكي عن شهدائه العمارى والشريف والفضيل والغزالي. كما نلاحظ خوف أم سلمى وإشفاقها على عمر من الغدر ومحذر إياه بأن لا ينام لان في قتله قتل

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٦-٣٢٧).

للإرادة والنضال ولكن أن عمر يذكرها بأن الثورات وتملأ الدنيا رجالا. كما في الأبيات التالية:

الإمام: وكانت سيوف الفضيل وإخوانه
الصامدون عليهم اشد وابتر
إلى أن أتت نجدات العدو
وعادت تدور رحى المعركة
وفاضت إلى الله روح العمارى
وروح الشريف، وروح الغزالي
ومازال سيف الفضيل
يطوق نيرانهم ويصول
ويرغي ويزيد
إلى أن أحاطوا به فاستشهد
يعوضنا الله في الأربعين
وعاقبة النصر للصابرين

أم سلمى: (بإشفاق) وأخشى عليك الغدر لا أخشى القتالا(بتوسل) بربك لا تنم فالخصم صاح يمد إليك يا عمر الحبالاً.. ولو أسروك، أو قتلوك ويحي إذن قتلوا الإرادة والنضالا.

عمر: رعاك الله، هل تدرين ماذا وراء الأفق؟

أم سلمى: آفاق توالي..

عمر: كذلك تولد الثورات ليست تموت وتملأ الدنيا رجالاً[١]

وفي الصراع بين الشخصيات العربية والأجنبية يظهر ذلك ما دار بين زهير والجندي الذى أظهر فيه خوف الجندي من زهير وارتعاشه أمامه وفي أثناء ملتهيه تستك عيناه التي تظهر وكأنه مريض كما يبين سخرية زهير من الكولونيل الذى تزهو به روما ويختال بالاوسمه التي في صدره ولكن يظهر في عين زهير أنه سمين ومضحك حتى الرثاء كما في الآبيات التالية:

1محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٢-٣٣٣).

زهير: (يسعل .. ثم يعابث الجندي وقد لاحظ اضطرابه)

أخاف مني!

الجندي: (بكبرياء مصطنع)

أنا!

زهير: أذن لماذا ترتعش؟

الجندي: أنا! كذبت (زهير يحاول الوقوف)

اقعد كما كنت

زهير: (ضاحكاًَ) ولكنك ترتعش

الجندي: (مصوباً السلاح إليه.. بينما زهير يضحك)

تريد أن تخدعني إياك

زهير: أسنانك تصطك[1]

وعيناك مريضتان

هل أنت مريض أيها الجندي..!

الجندي: (لنفسه)

يبدو إنني (منتفضاًَ)

كفاك لن تخدعني اسكت

(يعود لنفسه) ربما كنت مريضاً

زهير: (مقاطعاً) الكولونيل فارس تزهو به روما

ويختال بما في صدره من أوسمه

وهي غنيمة تزيده جلالاً عندها

وتعلي أسهمه

الجندي الأول: ويلك هل تسخر من روما ومن إبطالها

زهير: روما؟ وما شأني بروماك أنا..

الجندي الثاني: روما هي الدوتشي..

زهير: تذكرت فقد رأيته يخطب يوماً رافعاً ساعده الأيمن (يضحك)

بليا تشو على دبابة يعوي..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٨).

سمين.. مضحك حتى الرثاء

أضحكني الدونتشي وروما أغرقتني في البكاء[1]

كذلك يظهر الصراع الذى دار بين المرأة والشاب التى أظهرت تعاطفها مع العربي الذى لا يخافهم وكيف أظهرت دهشتها عندما قال زميلها بأن الصلاة ممنوعة ودفعها فوصفته بالهمجية وأنهم وحوش وأنها لا تفرق بين المسيحية ودين محمد ولكن الضابط حذرها بأنها سوف تحاكم:

الشاب: نخاف وممن؟ (يتقدم الشاب متحدياً)

المرأة المجندة: برافو برافو..تخافون ممن؟ (تضحك)

أوافقكم.. أنهم لا يخيفون.. ليسوا مخيفين..

هم ودعاء اليفون لا يعرفون الاذي..

الضابط الثاني: لماذا تجمهرتم هكذا؟

الإمام: أيها الضابط اسمع

الشاب: لقد جمعتنا الصلاة

المرأة المجندة: برافو.. أتسمع قال الصلاة أممنوعة هي؟

الضابط الأول: ممنوعة

المرأة المجندة: (بدهشة) يا إلهي

الضابط الأول: لا تمزحي

المرأة المجندة: ماريو.. لكنه الدين

الضابط الأول: اذهبي(يدفعها فتكاد تسقط وهى تتأوه)..

المرأة المجندة: أيها الهمجي

الضابط الثاني: أمسلمة أم مسيحية أنت؟

المرأة المجندة: لا فرق عندي بين المسيح وبين محمد

الضابط الأول: غداً تعرفين.. اذهبي (يركلها فتقع.. يحاول الضابط الآخران يرفعها)..

المرأة المجندة: كيف تجرؤ كيف؟ دعوني.. حقاً وحوش ملطخة بالمساحيق.. انتم جميعاً وحوش.. دعوني..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٢-٣٢٣).

الضابط الأول: (لزميله) غداً ستحاكم (منتفخاً مغروراً)
وأنتم عصاة.. وتحتقرون الفاشيست..
أليس كذلك؟
(يستدير حول الشاب حتى يقف في مواجهة الإمام...)
لقد أعجبتك (مشيراً إلى جينا بسخرية)
أذهبي يا أبنتي.. أو ليس كذلك
ولكنها ستحاكم
وتشهد أنت عليها (لأحد الشيخين)
وسوف تحاكم أنت (للشاب الذى يتوتر شيئاً فشيئاً)
وتشهد أنت عليه(يد الشاب تمتد إلى فتحة في ملابسه دون أن يراه أحد) [1].

وهذا صراع خارجى بين المرأة المجندة والضابط الثانى ويتجلى هذا الصراع في الحوار الذى دار بين الضابط والشاب وازداد توتر الشاب عندما استفزه الضابط بأنه سوف يشهد على الضابطة جينا ويطعنه الشاب في مقتل فيصيح بأنه كلهم قتلوه ويطالب بالانتقام ثم يدخل الشاب مع صراع آخر مع الضابط الثانى ويطعنه أيضاً. كما في الأبيات التالية:

الشاب: نخاف وممن؟ (يتقدم الشاب متحدياً)
المرأة المجندة: برافو برافو..تخافون ممن؟ (تضحك)
أوافقكم.. أنهم لا يخيفون.. ليسوا مخيفين..
هم ودعاء اليفون لا يعرفون الاذي [2]..
الضابط الثاني: لماذا تجمهرتم هكذا؟
الإمام: أيها الضابط اسمع
الشاب: لقد جمعتنا الصلاة
المرأة المجندة: برافو.. أتسمع قال الصلاة أممنوعة هي؟
الضابط الأول: ممنوعة
المرأة المجندة: (بدهشة) يا إلهي

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٦-٣٣٩).
٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٥).

الضابط الأول: لا تمزحي

المرأة المجندة: ماريو.. لكنه الدين

الضابط الأول: اذهبي(يدفعها فتكاد تسقط وهى تتأوه)..

المرأة المجندة: أيها الهمجي

الضابط الثاني: أمسلمة أم مسيحية أنت؟

المرأة المجندة: لا فرق عندي بين المسيح وبين محمد

الضابط الأول: غداً تعرفين.. اذهبي (يركلها فتقع.. يحاول الضابط الآخران يرفعها)..

المرأة المجندة: كيف تجرؤ كيف؟ دعوني.. حقاً وحوش ملطخة بالمساحيق.. انتم جميعاً وحوش.. دعوني..

الضابط الأول: (لزميله) غداً ستحاكم (منتفخاً مغروراً)

وأنتم عصاة.. وتحتقرون الفاشيست..

أليس كذلك؟

(يستدير حول الشاب حتى يقف في مواجهة الإمام...)

لقد أعجبتك (مشيراً إلى جينا بسخرية)

أذهبي يا أبنتي.. أو ليس كذلك

ولكنها ستحاكم

وتشهد أنت عليها (لأحد الشيخين)

وسوف تحاكم أنت (للشاب الذى يتوتر شيئاً فشيئاً)

وتشهد أنت عليه(يد الشاب تمتد إلى فتحة في ملابسه دون أن يراه أحد).

الشاب: (وقد بلغ به التوتر أقصاه) وها هوذا

(يلقى به إلى الأرض ويطأه)

أيها الكلب كافر

(ينتزع الشاب خنجراً من صدره ويهم بقتله.. يلمحه الضابط الآخر)..

الضابط الثاني: حذارك.. خذ منه حذرك..

(صارخاً)

ماريو.. تلفت وراءك..

(يطعنه الشاب في مقتل قبل أن يتلفت)..

الضابط الأول: (وقد أصابته الطعنة يدور حول نفسه متقلصاً في حالة النزاع الأخير)

آه.. لقد قتلوني كأني أحلم.. قتلت بطعنة هذا.. بخنجره

الدم يغسل خنجره.. كلهم قتلوني.. اشنقوهم ولا ترحموا احداً..

أحرقوهم جميعاً.. فقد قتلوني.. آه الخناجر تثقب جسمي..

ألوف الخناجر تثقب جسمي .. آه..

(يسقط قتيلاً.. يكون الشاب والضابط الآخر في صراع مميت..

الإمام التقط المصحف وقبله.. الشيخان

يتواريان ببطء عند منعطف الشارع.. لم يبق إلا الرجل الحليق الذى وقف متردداً مضطرباً..

لا يتدخل في الصراع.. ينحني على الضابط القتيل يجس نبضه..

الشاب يتغلب على الضابط الآخر فيطعنه ويسقط متأوها..

يسرع الشاب بالاختباء..

أشعة الشمس تضئ تدريجاً.. الرجل الحليق يركض الآن هارباً[1]..

وفي الصراع الذى دار بين الجلاد ومساعده يظهر الصراع في تقيمهم لرأس الشيخ (عمر) الذى قيموه بألف رأس قدر أجره وأجر مساعده ثم يسخرون من القضاة الذى تأخروا ويسخرون من أنفسهم أنهم لا يملكون غير الإرادة والضحك وهذا الصراع يبينه الحوار التالي:

الجلاد(لمساعده): بعناية.. يا أحمق اجذبه إليك

اردده..أرخ الحبل..وارجع خطوة واعقده هذا الحبل أثمن منك..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٤١).

مساعد الجلاد: كم يسوى؟

الجلاد: كثير

مساعد الجلاد: قدر أجرك؟

الجلاد (ساخراً): قدر أجرى فوق أجرك (ضاحكاً)

أجرنا عن ألف رأس مثل رأس الشيخ..

(ينظران تجاه عمر وهو ماضٍ في صلاته)

مساعد الجلاد: رأس الشيخ.. لم يجئ القضاة العادلون؟

الرجل الثالث تأخروا.. ولقد فرغت من النظافة..

لنفسه: فلان جسدي (يجلس على احد مقاعد القضاة)

الجلاد: (لمساعده وهو يجرب حبل المشنقة بوضعه حول عنقه) استرح

الجلاد: (في صخبه) تموت الأسد في الغابات، فاهنأ في خلودك يا حمار

يستهزءون .. ويسخرون

ونحن نرقبهم

ومادا نمتلك

إلا التفرج في سكون

ونمتلك

إيماننا في قلب عاصفة الجنون

ما يعجزون عنه

ونمتلك الإرادة والضحك

(يتبادلان الضحك.. يضحك ثالث ورابع يدوى الضحك في المعسكر كله يهبط الرجل الثالث من مقعد المنصة.. الجلاد ومساعده يحرقان في ذعر.. عمر يظل في صلاته.. الجنود يتحركون دون اتجاه.. يهرع احد الجنود معلناً وصول القضاة[١]..

المبحث الخامس
الوسائط الحوارية

تختلف مهمة الحوار ودوره باختلاف الشكل المسرحى، ففى المسرح التقليدي يجنح إلى اللغة الراقية ويعالج أمور الطبقة العليا من البشر، ولكنه في المسرح الحديث ينقل لغة "العامة" إلى خشبة المسرح ويوجد تفاعلاً بين الجمهور والخشبه لاهتمامه بقضايا

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٩٩-٤٠١).

مجتمعه وتناوله لأمورهم الصغيرة التى تعبر عن تطلع الطبقات الفقيرة. وفي المسرح "البريختي" تقع المسئولية على الحوار في إلغاء الحائط الرابع وينزل الحوار لمواجهة جمهور العامة ويتعامل معهم شريطة ألا يفقد قدرته الفنية.

ولعل الحوار الشعرى يسهم في المهمة الجديدة للمسرح بما يملك من قوة قهرية لكلماته، فالنثرية عندئذ قد لا تكفى للسيطرة على حواس المشاهدين ويهيئ عبدالله الطيب لحواره أن يتبصر ما يراه صالحاً من المذاهب القديمة والحديثة على السواء، ففي الوقت الذى يأخذ فيه "الجوقة" بمعناها الاغريقي في مسرحيته فإنه يقتبس من "بيراندللو" و"بريخت" طريقة مواجهة الجمهور بحوار يحتاج إلى مهارة وتركيز و يتحمل مسئولية بناء الشخوص والأحداث في مسرحيته[١].

أما الحوار فقد حمل السمات المميزة للحوار المسرحى عامة في تلك الفترة تخير الألفاظ الجهورية والعناية بالخطابة والتأنق في الأسلوب واختيار المعانى مع تطعيم الحوار بروح شعرية رومانسية تجلت في فقرات وعبارات نثرية وفي شواهد شعرية مأثورة[٢].

المطلب الأول:الوسائط الحوارية في مسرحية(نكبة البرامكة)لعبدالله الطيب:

يستعين عبدالله الطيب بعدد من الوسائل الحوارية التى تجعل من حواره دافقاً بالحركة والسرعة التى تسهم في إبراز الحدث وتأكيد الصراع دون أن يتعمد ذلك، فهو يفصح عن شخصياته من خلال الحوار بدون طريقة تعمد إلى تقديم المعلومات وإنما تتسرب هذه الملامح عن شخوصه وحدثه وصراعه عفوياً، وبتلقائية من خلال حوار لماح وهو يحقق بذلك مطلباً يخدم طبيعة الدراما التى تأنف من الكاتب الذى "يتعمد" تقديم المعلومات و "تفريغ" ما عنده دفعة واحدة دون تنسيق أو تمهل، وعبدالله الطيب – بوسائله هذه- يحقق للمسرحية عنده شرطاً يلح عليه النقاد وهو أنه لابد "أن-كما يرى كير- تسمع الدراما كصدى يأتى مصادفة، والسطح الظاهر وحده هو الذى يطرد ويتطور بشكل ملموس.. تتحرك مسرحيتى بحرص رجل يحاول أن يصعد السلم دون أن يشعر أحد بقدومه..كما يقول الشاعر/صلاح عبدالصبور"...أنا كاتب مسرحي على أطراف أصابعي"[٣].

ومن ملامح حوار عبدالله الطيب استخدام طريقة السؤال والجواب كما في هذا الحوار الذى دار بين هارون والعباسة ومسرور:

هارون: أيا مسرور يا مسرور يا غلام (يدخل مسرور بسيفه)

1 د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"، الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة ١٩٩٠م،العراق ، ص (٤٥).

2 د/إبراهيم الدرديرى، الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض- عام ١٩٨٠م، ص (٩٦).

3د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية" الطبعة الاولى،دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق، ص (٤٦).

مسرور: لبيك....

هارون: قم لدى الباب وجرد الحسام (يخرج)

(للطفل) الويل لك هل تنام؟ (تدخل العباسة)

عبيستى أأنت ههنا؟ أنت حبيبة الفؤاد إن رؤياك المنى

هلمى وأنظرى هل تعرفينه

العباسة: صغير من مواليكا

مسرور: ألا تنكرينه؟ ويلك من أبوه من أمه

العباسة: هو ابنى، أبوه مولاك...

هارون: ما اسمه؟

العباسة: سميته هارون

هارون: عنيت ما سم أبيه؟

العباسة: تعلمه أنت فلست أخفيه

أبوه وملاك جعفر

هارون: الله أكبر

العباسة: ومم تكبر؟

هارون: أبى يغدر؟

العباسة: وكيف غدر؟

هارون: أليس بك قد فجر؟

العباسة: زوجته وأبحت لى منه النظر إن حل ذاك ...

هارون: فما يحل لك يا فجار ياسبتى آخر الدهر ياشنارى

العباسة: هارون كف عن ثلبى حسبى هذا حسبى

أفعل بى الذى تريد إنك يا هارون جبار عنيد

هارون: ويحك كيف تحكمين؟ العهد مني تختانين؟

العباسة: هارون قد زوجتنى وأنت من تحجبى فتنتنى

وأنت للعيون قد بذلتنى وأنت ماراعيت في حرمتى

ولا من الله حقوق الحرة زوجتنى وقلت لى تعنسى

وقلت موتى ليعيش مجلسى   وقلت موتى ليعيش مجلسى[1]

ويلجأ عبدالله الطيب في حواره إلى الاعتماد على "الاسترجاع" – أو الفلاش باك أعنى الرجوع بالبطل وشخوصه إلى الوراء. وهى وسيلة حية للتغلب على عنصر الخبر المباشر الذى لا تقبله الدراما والأخبار المسترجعة تدخل في النسيج الدرامى طرافتها وتقبلها بين الأزمنة والأمكنة ويظهر ذلك الحوار الذى دار بين هارون وجعفر:

هارون: لكن عبدالملك بن صالح   ونجله منحرفان عنى
فما الذى يبتغيان منى   لكم تربصاً بى الغوائلا
وحاولا إفساد ملكى   بئسما قد حاولا

جعفر: يا سيدى أى انحراف منهما رأيته
كلامه يحط في هواك لو أرضيته   وأى انحراف تخاف وهذا
محياك صار حياً كل واد وتلك   الثغور أراها أطمانت
وقد رضى الناس عن سيدى   واحمده حضرى وباد

هارون: له اسم يذكرنى ببنى أميه   حين طغوا في البلاد
وكم أكثروا في البلاد الفساد   جبابرة ويلهم فاجرون
ونحن لهم أبداً كارهون

جعفر: فأين همو؟ أصبحوا عبرة   فداؤك نفسى لمن يعتبر
لقد دمر الله سلطانهم   وكبكب جبارهم في سقر
وحد الحسام فرى هامهم   ونكس ربك أعلامهم[2]

إن الأسلوب الدرامى للحوار يمكن أن يكتسب أبعاداً جديدة حين يصادف كاتباً حاذقاً يستطيع توظيف كل هذه العناصر في حواره السريع فيضفى عليه سمة الخصوصية التى تظهر هذه العناصر ساذجة بسيطة في ذاتها، غنية عميقة دافعة للأحداث داخل العمل الدرامى.

يقول بنتلى عن هذه الارشادات(المسرحى بالفطرة رجل غنى عن الارشادات المسرحية فالحقيقة كما يراها أو ذلك الجزء الذى يراه منها– يمكن ضغطها في الحوار والتغيير منها يمكن في وقت واحد. كما يرى وولتركير أن هذا الصنيع معناه أن الكلمة

1بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص(١٣٢).

2بروفسير/ عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص (٦٢-٦٣) .

الملفوظة قد فقدت كل وظائفها عدا واحدة: أنها مازالت ذات فائدة واهمية في نقل بقايا المعلومات الواهية ولكن الأمر يبدو لنا مبالغاً فيه من كلا الناقدين ذلك أن الارشادات المسرحية قد تعين النص المسرحى على أن يكتف فى رؤياه بالحركة والكلمة جنباً إلى جنب كما أن النص قد أعد أساساً لكى يمثل والكاتب يتخيل دائماً حركة الممثل ويعلق عليها أملاً كبيراً في نقل مشاعر شخوصه معنى هذا أن المسرحية لا يتم وضعها الفنى الحقيقى إلا حين تمثل على المسرح وهذه النظرية تحتم أن يكون هناك علاقة بين المسرحية وبين أداء الممثلين لها في المسرح وأمام المتفرجين. وهذه نظرية لها قوتها ولاشك ولعلها تكون قاعدة يعتمد عليها كل ناقد مسرحى فهذه الإرشادات تعين المتلقى للنص سواء كان على خشبة المسرح أو في كتاب لكى يتابع الحركة المصاحبة للكلمة ومن تلاقى الكلمة والحركة يصل إلى الانسجام النفسى والاقتناع الواجب لنجاح أى نص مسرحى[1].

ومن الارشادات صرح بها الكاتب عبدالله الطيب في مقدمة مسرحيته(زواج سمر) وقد جعلت ذيلاً في تعليق على بعض الأبيات وإرشاد لمن عسى أن يروم تمثيل هذه الرواية وبعض الشرح لتلاميذ المدارس.

كما يقول في مكان آخر وقد حاولت في الاقسام جميعها أن أروض البيت العربى على أسلوب الحوار تارة بجعل القافية في اشطاره دون ضروبه وتارة بتجزئته إلى تفعيلات تطول وتقصر على غير نظام الخليل، وحينا بادخال بحر في بحر والاستفادة من المجزوءات والزحافات والعلل وحينا باستعمال بعض الأوزان العامية نحو:

قسموك الاقســام   ضـربوك بالحسام

(وهذا في القسم الثالث) ووزنه مقتبس من المدحة النبوية: شوقونى الأقوام لومى أنا النوام ونحو:

أريد أموت قربك يا حبيبى قوت   بعدك ينحر كالسكين

وهى أغنية في القسم الثانى على وزن(خيول النور يجن طابور)_ وهذا جميعه يمكن تأويله وحمله على نظام الخليل.

1د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية" الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق،، ص (٤٩).

وقد استعملت النثر في القسمين الثانى والثالث لمن لا يجوز أن ينسب إليهم الشعر من أمثال جبرائيل بن بختيشوع ومن بمجراهم من الأعاجم. وقد حذوت ههنا حذو شكسبير إذ هو يضن بالشعر على الخدم والغوغاء وأصحاب الحرف[١].

ومن هذه الوسائل التى يستعين بها عبدالله الطيب النزوع إلى الفكاهة والنكات والتي بهما يصل الحوار إلى الأذهان ويضيف أبعاداً جديدة من الحركة والنكات لاتقال عبثاً وإنما تنسجم أيضاً مع بناء المسرحية وإلا عدت خارجه على مضمونها بل إن النكتة والفكاهة تؤديان إلى كشف المواقف وتقودان إلى المفاجات مما يشيع التشويق في الدراما وفي تحليلنا لبعض المسرحيات كشفت الدراسة عن شئ من هذا الموضوع ومن الفكاهة الحوارية استخدام الصدى ورد نهاية مقاطع الجمل السابقة على الجملة الأصلية كما في هذا الحوار[٢].

ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بين ميسون و أبوزكار:

ميسون: أبا زكار قد أفسدت   هذا الشعر بالموت

ولولا ذاك قد شارك   في توقيعه صوتى

ألا تترك ذكر الموت يا أعمى

ألا تدرى بأنك ذات يوم ميت حتما

أبوزكار: أيا ميسون ما أنت؟ وماكنت؟ عليك الآن بالصمت

فأنت سليطه وكنت لقيطه ولازلت في كل شر نشيطه

ألا فادرجى فمثلى ودادك لا يرتجى

ميسون: يا أبا زكار حقا   أنا في الشر نشيطه

إذ أنا بنت لقيطه

وأبو زكار لو كان يرانى قال أح

أنا ميسون الرداح[٣]

وقد كررت هذا البيت في موضع آخر:

ليس يرضينى سوى قصر أمير المؤمنين   أنا ميسون الرداح من رآها قال أح[٤]

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م ، ص (٦-٧) .

2د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق، ص (٤٩).

3بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص (١٤) .

4بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص (٥٦) .

للمكان لغة قد يلتقطها الكاتب الذكى ويضمنها حواره وبذا يفيد من إيحاء لغة المكان كما يقوى صراعه بالانتقال من مكان إلى مكان آخر مما يستتبع اثراء عنصرى الحركة والسرعة التى تتميز بهما الدراما الجيدة.

ومن الذين أجادوا استخدام لغة المكان هنريك أبسن في مسرحية "سيد البنائين" فالفصل الثالث الذى يدور في شرفة وفي الهواء والشمس يترك بصماته فوق كلمات "هيلدا " و "مسزسولنس" فيتحدثان عن الشمس والأشجار والهواء والرغبة في تحقيق المستحيل والغرفة في المسرحية "سوء التفاهم" لالبير كامو في الفصل الثانى توحى بالانقباض وتدلل على جريمة بشعة تقتل فيها الأم ولدها بينما تهيئ أخته الأمر لأمها لاتمام المهمة دون أن يشعر أحد. "والغرفة" توحى لـ"يان" "بأن يقول" لغتك غريبة جداً. لكنى سأبقى إذا شئت وإذا كانت أمك لا تمانع. لقد صارت غرفة الفندق سجنا لأن "يان" سيلقى فيها حتفه وبالتالي أصبحت الكلمات التى تستوحي معانيها من الغرفة- السجن كلمات منقبضة غريبة تعبر عن الموقف كما تقول مارتا:"لأمى رغبات أقل قوة من رغباتي" "هذا طبيعي – ليست لديها نفس الأسباب التى لدي حتى ترغب في وجودك إنها لا تفكر كفاية في البحر والشواطئ الموحشة حتى تسلم بأنه ينبغى أن تبقى"[1].

وكل هذه الامكنة لها لغتها وحوارها وخلفياتها وإذا نظرنا إلى لغة المكان في مسرحية عبدالله الطيب نجدها تتوزع بين دور البرامكة ودار الخلافة ولكل دار شخوصه فدور البرامكة نجد فيها أبوزكار الشاعر الاعمى ومغن جعفر وفيروزة خادمة جعفر الشيخة وميسون أما دار الخلافة فشخصيات الاصمعى وابن الربيع والرشيد والعباسة غالباً ما تكون وراء الستار ومسرور وقد يكون بعض الجنود كما أن هنالك النفق المكنون وقد جرى على لسان زبيدة في حوارها مع هارون الرشيد:

زبيدة: إننى أخشى الجوارى

هن في الليل إلى غلمان مولاك سوارى

إن هذا أى عار وهو للعينين عارى

حق هذا النفق المكنون عندى أن يسدا

كى نرى للعبث الليلي حداً

إن هذا النفق المكنون ليس بممر

1د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية" الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق،ص (٥٧- ٥٨).

قد تخذناه اتقاء للخطوب باب سر
والجوارى قد عرفنه إن هذا لمضر
أتريد سعيهن بالمخازن يستمر ؟
لست أبغى يا حبيبى لك كيدا
ضمنى ثمت قل لى: يا زبيدا[١]

الذى شرحه عبدالله الطيب في مسرحيته قائلاً: لاأحسب أن العباسيين مع ما أوتوا من اقتدار كانوا يستطيعون أن يحتفروا نفقاً يجتز من شرقى دجلة إلى غربها ولكن الخيال وصناعة القصة اقتضتا أن نفترض وجود نفق سرى بين دور البرامكة وقصر الرشيد. وكأن هذا رمز إلى ما كان بين البيتين من واشج المودة[٢].

ومن الأمكنة سوق العروس وقد قالت عنه **ميسون** التى عاشت فيه واصفة إياه في عرض صامت منشدة بين سكارى وقيان وخمر:

أنا ميسون أغنى للفتى الشاعر حزنى... أطربوا لى يا ندامى أننا مثل اليتامى
يا حبيبى إن قلبى بك منذ اليوم هاما وقد رآنى ذات يوم وأنا بنت صغيرة
قدماى حافيان وعلى رأسى ضفيره سيدى ذو الكرم الباذخ والوجه العتيق
قد رآنى ذات يوم أجتدى وسط الطريق رق لى لما رآنى ودعانى وحبانى..
ولقد صرت كما قال إلى دار الرشيد غير أن القلب منى ليس بالقلب السعيد
زعموا وجهى في طالعه نحس النحوس زعموا منبتى الأول في سوق العروس
ضربونى ظلمونى من حبيبى حرمونى ليتهم ما طردونى ليتهم قد حبسونى...
وأنا الآن أقضى اليوم في سوق الخضر وإذا ما الليل جن رن في دارى السمر
والفتى الشاعر عندى يحتسى كأس السهر بين قينات حسان وغناء وسكر[٣]

وقد وصفه دكتور/عبدالله الطيب في التذييل الذى عمله في مسرحيته أنه موضع ببغداد لا أدرى إن كان قد أختط على أيام الرشيد أم بعد ذلك وقد ذكره المعرى في قوله:

وما أربى إلا معرس معشرهم الناس لاسوق العروس ولا الشط[٤]

٦- التكرار: ميسون: يا أبا زكار حقا أنا في الشر نشيطه
إذ أنا بنت لقيطه

1بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(٥٦-٥٧).

2بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)، الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(١٠٦).

3 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)،الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص(٥٣-٥٤).

4 بروفسير/ الغرام المكنون(نكبة البرامكة)، الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(١٠٥).

وأبو زكار لو كان يرانى قال أح

أنا ميسون الرداح[1]

وقد كررت هذا البيت في موضع آخر:

ليس يرضينى سوى قصر أمير المؤمنين   أنا ميسون الرداح من رآها قال أح[2]

المطلبالثاني: الوسائط الحوارية في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

١- طريقة السؤال والجواب: في مسرحية سولارا يظهر ذلك في الحوار بين شارلى ومارك عندما حكى عليه قصة البنت وامها وكيف أغرقهما في الاطلسى كما في الحوار التالى:

شارلي: (بفضول) أين وجدتها؟

مارك: في حضن أمها؟

شارلي: ومن تكون أمها؟

مارك: الأخرى..

شارلى: أتعنى أن الاثنتين كانتا ضجيعتين لك؟

مارك: وكنت دائماً..

شارلي: (مقاطعاً) وما الذى صنعت بهما؟

مارك: شددت أمها إليها، ثم أغرقتهما

في الأطلسي ليلتين..

وحين أخرجتهما.. أتعرفان كيف كانتا؟[3]

كذلك شمل في الحوار الذى دار بين العرافة وسولارا عندما حاولت أن تقف معها وتواسيها عندما قصي عليها قومها:

العرافة: قومي يا سولارا

سولارا: من يغفر لي؟

من يغفر لي؟

العرافة: قومي يا سولارا

أنا اغفر لك

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص (١٤) .

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان٢٠٠٤م، ص (٥٦) .

٣ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٥-٢٢٦).

سولارا: لم اكذب

الكورس: (ساخراً) نحن الكذابون أذن

احدهم: هيا اعترفي

سولارا: يا أمي

الكورس: اعترفي(تنتفض سولارا واقفة في تحد.. تدير وجهها محدقة في عيونهم فيتراجعون..تحدق فيهم واحداً واحداً وهى تدور في الحلقة. صمت ثقيل تقطعه سولارا)

سولارا: سأقول لكم

الكورس: قولي

العرافة: تقسون عليها

الكورس: قولي

امرأة: أنا أكره أن أسمع (تحاول الخروج)

دينج: وأنا لا أقدر [1]

وكذلك في الحوار الذى دار بين الجنرال وتوربان عندما أخبره بأن عبده بوكمان يتآمر ويدعو عبدان القرية:

الجنرال: (للعبد) قف لا تذهب..

(لتوربان) هل بين عبيدك يا توربان..

عبد يدعى بوكمان؟

توربان: (مشيراً بإعجاب إلى بوكمان)

هو أقربهم عندي..

ومدبر أعمالي..

والسيد من بعدى..

الجنرال: بوكمان.. اجب..

توربان: هل ثمة من شئ حوله

الجنرال: (للعبد قل له..

العبد: (زائغ العينين) يتآمر

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٦٤).

توربان: ماذا تزعم؟

العبد: يدعوهم كل مساء

توربان: (صارخاً) يدعو من؟

العبد: يدعو عبدان القرية..

توربان: (صارخاً) يدعو من؟[١]

ويظهر في الحوار الذى دار بين روبرتو وماركو عندما سأله عن غيرته وحبه لزوجته وطفله وأمه:

روبرتو: (يلحق به) وزوجتك؟

أين هي الآن؟ وطفلك الصغير

والعجوز الطيبة؟ أمك

والبيت الذى أخبرتني عنه، وراء الضفة الأخرى.. وغرفتك؟

(يتحشرج الغناء في حلق ماركو.. يجمد في مكانه.. روبرتو يكاد يهمس في أذنه)

ماركو ألم تكن تحب يوماً زوجتك؟

ألم تكن تغار؟ أين حبك القديم؟

أين غيرتك؟

روبرتو: ثم أتى الدونتشي.. وألقى بك في الصحراء

منفياً.. لماذا جئت يا ماركو؟

ألم تدرك؟ لماذا؟ ومتى؟

ماركو: أجل لماذا ؟ ومتى؟

روبرتو: لأننا لم نكن احراراً

لقد جئنا لأنهم هم الذين شاءوا أن نجئ..؟

أننا الطاعة بينما هو الأوامر؟[٢]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٧٤).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٧-٣٠٨).

٢- طريقة الاسترجاع:

ويظهر في حديث سولارا والذي دار بينها وادجار عندما أعجب منها ودنا منها في مذلة ووعدها بأنه سوف يبني لها قصر وتصبح سيدة لزوجة الملك وكيف أنها أوقفته وصارعته وبصقت في فمه حتى تعبت وتعب:

سولارا: تسترجع حواراً مفروض انه دار بينهما ادجار)

مثلك لا يوجد في لمدينة

هذا السواد العبقري زينة..

ثم دنا مني خطوتين.. وارتعش..

ومد في مذلة يده..

وكان في عينيه جوع وعطش..

اذهب إليهن فأنهن أولى بك..

وسوف ابني لك قصراً عالياً من الرخام

قبته تخترق الغمام

.. لن تبني ولن أكون لك..

.. وتصبحين سيدة..

ومن أكون الآن؟ نصف امرأة بيضاء..

نصف سيدة؟

.. وتصبحين زوجة الملك (تضحك)

قف أيها الأبيض..قف..

انك مثلي خائف..

انك ترتجف..

انك ترتجف

(تضحك بوحشيه)

أيتها الجارية الحمقاء..

غير اننى صارعته.. عضضته في قدمه

وحين ضمني بصقت مرتين في فمه..

حتى تعبت وتعب[١]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢١٧).

٣- **الإرشادات المسرحية:** نجدها في بداية كل مشهد يصور لنا الزمان والمكان وحتى الشخصيات ففي تصويره للمكان نجده في المشهد الأول في الفصل الأول يعطى وصف للمكان لقوله:

(ممر صخرى شديد الانحدار.. السكون والوحشة يخيمان على اشجار الغابة الكثيفة التى يتسلل خلالها الممر سحب قاتمة جامدة تغطى الافق..

الوقت ليل محتقن..

(يخترق الصمت المقدس اصداء خطى (نازاكى) المغنى غير المرئي قادماً من بعيد في خلفية المسرح إطلال قلعة عتيدة.. كل شئ هناك يوحى بغرابة المشهد)[١].

(حجرة في قصر الحاكم الفرنسي بجزيرة هاييتي.. شارلي ومارك وادجار وتوربان ملاك العبيد يتحدثون.. الأثاث طراز العصر.. خريطة ضخمة معلقة على الحائط المقابل.. بوكمان عبد توربان وسائق عربته يقعى عن بعد في انتظار سيده.. بين الحين والحين يمر الحاكم وزوجته بخطوات بطيئة جيئة وذهاباً.. فيبدوان للحظات أمام باب الحجرة)[٢].

كما نجده في الإرشادات يرسم لنا لوحة بالكلمات عن القافلة الحزينة كما في قوله:

(تبدأ القافلة الحزينة الظهور على خشبة المسرح..العبيد مغلولون في المقدمة.. النخاسون في المؤخرة..الحرس لا يكفون عن الحركة..تلوح أسوار القلعة على بعد..)[٣]. حتى في حوار الشخصيات يدعمها بوصف تفصيلي للشخصية كما في شخصية سافو واصفاً أياها بقوله: عبثاً (تظل عيناه مفتوحتين رغم موته).

(يقترب شارلى منه في خوف ويدفعه بقدمه)[٤]

كما يصور الإيقاعات والمصابيح المضيئة والأصوات كما في كورس العبيد بقوله:

فلنشرب.. ولنطرب..

(مع الإيقاعات الأخيرة للأغنية، تأخذ المصابيح المضيئة في الانطفاء واحدة واحدة.. حتى تتلاشى الاثنان معاً (الأضواء وصدى الأغنية) كأن شيئاً سيقع.. فجأة

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٧٩).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٦٨).

٣ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٥).

٤ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٨).

تشتعل شمعة معلقة على باب الممر المخصص للعبيد ويأتي بطيئاً باكياً من داخله صوت سولارا الجارية.. تغنى)[1].

أما في المشهد الأول من الفصل الثالث نجد تصوير دقيق لطريق السابلة.. على مسافة منه ينتصب كوخ قديم أمامه جذع شجرة جافة.. الوقت غروب.. تجئ من ناحية اليمين فتاة صغيرة تسحب عنزة.. حين تقترب من الكوخ تمسك العنزة بكلتا يديها.. تنادى)[2].

كذلك نجده قد صور في الإرشادات طقوس العرافة وتوظيف الأضواء في البناء الدرامي للمسرحية كما في قوله:

(يخرجون واحداً فواحداً.. تحرك نار الموقد.. تلقى فيه بعض الأعشاب.. تتوكأ على عصاها.. فتغلق الباب.. يسود الظلام.. تعلو دقات الطبول.. تتوتر شيئاً فشيئاً.. يظهر المسرح مظلماً.. لحظات.. درجات الضوء تتغير تدريجياً يبقى أفراد الكورس جميعاً في الظل.. مصطفين حول خشبة المسرح.. في منطقة الضوء سولارا مقعية تئن ودينج يقف بجانبها..)[3].

٤- النزوع إلى الفكاهة والنكات: نجد الكاتب استخدم السخرية بين ادجار وشارلى ومارك وكيف أنه سئم زوجته حتى لو كانت حسناء وبحث عن أخرى أن النياشين تتألق فوق القبور وسيوف من ذهب وقصور عندما يشب لهيب الحرب يختبئون وتموت الحرب في ايدى التجار ثم تعود الاوسمة البراقة للجنرالات ويعود نابليون القائد:

ادجار: (متضجراً) أو لم يسام من زوجته هذا الجنرال

شارلى: (ضاحكاً) لو كانت حسناء لسئمناها..
ونفضنا أيدينا منها وهجرناها..
وبحثنا عن أخرى كي تخلفها في الحال

مارك: اخفض يا شارلي من صوتك..
قد يسمعنا..

شارلى: لن يسمعنا

شارلي: ونياشين تتألق فوق قبور..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٩٤).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٤٩).

٣ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٥٧).

وسيوف من ذهب وقصور..

وخيول مطهمة وعطور..

ونساء من بللور

ويشب لهيب الحرب فيختبئون ..

كل في مخدعه.. وتموت

في أيدينا نحن التجار..

فتعود الأوسمة البراقة

والرايات الخفاقة..

ويعود الجنرالات كما كانوا بالأمس ويصبح نابليون القائد نابليون[١]

وفي تصوير بوكمان لنفسه تظهر المواقف المضحكة عندما يقول بأنه عبد يسير خلف سيده ويقبل يده ويضع الجير الأبيض في وجهه ويفتح شفتيه ويصفق بيديه ويضحك ويضحك سيده ويرفه عنه ثم يسخر من نفسه واصفاً بأنه يتسكع مثل الدودة ويأكل مثل البقر:

بوكمان: بوكمان العبد

تعال.. اذهب.. سر خلفي.. اقعد

قبل يد سيرتك..

ضع هذا الجير الابيض في وجهك..

افتح شفتيك..

الفجوة ضيقة.. صفق بيديك..

اصبغ عينيك..

اضحك..

اضحكنى. رفه عنى..

اجعلني. اضحك. ها ها ها..

اضحك.. ها ها ها..

(يسكت فجأة.. يتحرك خطوة)

اخرس..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٧٠).

تتسكع مثل الدودة بين شقوق الحقل..

تتجشأ.. تأكل.. تستلقي كالبغل [1]

بوكمان: (افواج من الزنوج تفد من اليمين واليسار.. يحملون مختلف الأسلحة والمشاعل والطبول والأبواق.. بوكمان ينضم إليهم)[2]

٥- إيحاء لغة المكان: ويظهر إيحاء لغة المكان في شخصية ادجار الذى صوره الكاتب جالساً على أحد مقعدين قديمين مطرقاً برأسه ومارك وشارلى يجئ ويذهب في انفعال ومارك قائد السفينة متكئ بلا مبالاة على السرير يحشو غليونه.. لحظات صمت تقطعها خطوات شارلى:

شارلي: ثلاث ليلات .. وأنت؟

ما الذى أقول يا ادجار.. هل جننت؟

هل تحبها؟

ادجار: أحبها..

شارلي: (بخبث) كجارية..

ادجار: (بهدوء) كامرأة..

شارلي: (بإصرار) كامرأة سوداء..

لا أنكر أنها وثيرة ودافئة

(باستدراك) أو هكذا تبدو (مقهقهاً) فقد تظن..

ادجار: لا أظن غير أنها..

شارلي: (مقاطعاً) انتظر فكلنا نحبهن

وربما نرقص فرحة بهن..

وربما قاومننا تظاهراً وحيلة لأنهن

يجدن ضعف شوقهن حينما نغضبهن

وهن لا يجهلن أنهن لسن غير ما يخفين

في ثيابهن (ادجار يتململ)

هن جوارينا يبتن في فرشنا لأننا نريدهن..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٨٠).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٨٥).

(ساخراً) حتى إذا ما انطفأت روعتهن..

وسقطت زهرتهن[1]

كذلك يظهر لغة إيحاء لغة المكان في الحوار الذى دار بين دينج وسولارا عندما تدور حوله الأرض وتتشقق تحته ويعذب روحه صوت سولارا بأنها عاره التى لم تغسله مياه الصمت ثم ينهض مكتئباً ويلف حولها وهو يقول ويلى ويلى ويردد بأن معبودتهم حبلى وهى تتوجع عارى في بطنى والكورس يرد لا نسأل ما في بطنك ولكن نسأل عما في قلبك:

دينج: (متوتراً)

سأقول لهم ..

سولارا: (بانكسار) لكنك لن تقسوا.. لن تكرهني.. فأنا أختك..

سولارا: (بعويل) أختك.. أنى أختك..

دينج: ألقيت ظلامك فوق سماواتي..

سولارا: اقتلني لو شئت..

دينج: أتمنى لو لم .. ياالشقائى.. الأرض تدور..

الأرض تدور.. اعني يا رباه..

سولارا: اخى..

الكورس: سولارا.. سولارا

دينج: (ينهض مكتئباً ويلف حولها) سأقول لهم

سولارا: ياويلي.. ياويلي..

دينج: لا .. لا.. سأقول لهم ..

أأقول لهم اختى.. معبودتهم..

حبلى.. حبلي

لا أقدر.. لا أقدر .. لا..

سولارا: (تتوجع) عاري في بطني..

الكورس: لا نسأل عما في بطنك..

بل نسأل عما في قلبك[1]..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٣).

٦- **التكرار:** في حديث نازاكي طالبة منه أن يعودوا أن كنتم غرباء كما انتم وفقراء كما انتم:

نازاكى: عودوا أنى كنتم..

غرباء كما أنتم..

فقراء كما أنتم..

يا أحبابي الموتى عودوا

حق لو كنتم قدمتم[٢]

كذلك نجد التكرار في حوار بين الكورس وهو مستنكراً يردد كلمة الحب خمسة مرات ثم تخرج واحدة من الكورس وتردد لا يخجل مثلك ولا يتورع مثلك وتردد كلمة تلد أكثر من مرة ثم كلمة ضعيه الآن تكررت ثلاثة مرات:

الكورس: (مستنكراً)

الحب .. الحب .. الحب .. الحب، الحب

(تخرج احدي أفراد الكورس نحوها وتقذفها بشئ في يدها.. ثم تقعي بجوارها في منطقة الضوء)

لا يخجل مثلك.. (تتبعها أخرى)

لا يتورع مثلك.. (تتبعها أخرى)

شئ كجبال من وحل في عينيها (تتبعها أخرى)

داست دم زنجى (تتبعها أخرى)

خنقته بكفيها (تتبعها أخرى)

تلدين النار الميتة..

لن تلدي غير الأحقاد.. وغير الرعب

يا أفعى النهر المنبوذة..

يا منبوذة..

لم لا تلدين الآن؟

لديه الآن ..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥٧-٢٥٩).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٧٩-١٨٠).

ضعيه الآن

هذا السم المتجمد في ثدييك..

ضعيه الآن

ضعيه الآن

ضعيه الآن[1]

شملت التكرار في حديث سولارا وهى تدور حول نفسها مترددة اسم دينج مرتين وطالبه منه ان يقتلها مرتين وأخيراً يظهر التكرار في قول العرافة وهى تردد كفوا عنها كفوا عنها وملعون ملعون:

سولارا: (تدور حول نفسها صارخة)

يادينج.. يادينج.

اقتلني أنت..

اقتلني أنت...

(تظهر العرافة وخلفها دينج)

العرافة: كفوا عنها..

كفوا عنها..

ملعون من يدنو منها

ملعون

ملعون[2]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٦٠-٢٦١).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٦١-٢٦٢).

المطلب الثالث:الوسائط الحوارية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

١- طريقة السؤال والجواب: يظهر في الحوار الذى دار بين الضابط والمرأة المجندة التى مضى عام على تجنيدها:

الضابط الأول: (بلهجة آمرة) جينا أذهبي..

المرأة المجندة: لا

الضابط الأول: أتعصين أمري؟

المرأة المجندة: أمرك أنت

الضابط الأول: أتنسين انك...

المرأة المجندة: أني ماذا؟

الضابط الأول: مجندة منذ عام

المرأة المجندة: نعم لست أنكر.. لكن جينا مسيحية وتصلي..

وها آنذا يا عزيزي أصلي (ترسم علامة الصليب) [١]

كذلك يظهر في الحوار الذى دار بين سلمى وامها العجوز العمياء عندما حطم الغزاة جميع البيوت والزوايا:

سلمى: كل شئ حطام هناك..

العجوز العمياء: جميع البيوت؟

سلمى: جميع البيوت؟

العجوز العمياء: جميع الزوايا؟

سلمى: جميع الزوايا

العجوز: وماذا رأيت كذلك؟[٢]

٢- طريقة الاسترجاع: نلاحظ الحوار الذى دار بين المصليين التي تبين ما فعله الغزاة في الليبيين عندما بقروا بطن امرأة وهى حبله وحرقوا بيوت وسبو الحرائر انتهكوا الشعائر وكيف أن زعيمهم عمر حكي عن معركة الجبل الأخضر وكيف انتصروا كما حكي لهم المنصور عن تفاصيل المعركة:

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٧).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٤٦).

نفس الرجل: قل لنا يا إمام

لقد بقروا بطنها وهي حبلى

آخر: اللئام.. اللئام

آخر: بعد حرق البيوت، وسبي الحرائر

آخر: وانتهاك الشعائر يا أخوتي..

آخر: وأبي الشيخ قد كان اعمي ولم يرحموه

آخر: وكم مسجد طاهر دنسوه، وداست حوافرهم فوق أنقاضه[1]..

فنلاحظ الحوار الذى دار بين الإمام والمصلين وما قاله الامام على لسان سيدنا عمر مصوراً استشهاد أحد السوار عندما داهمته جنود العدو وكيف دارت المعركة عليهم ومات قرابة خمسمائة من العدو:

الإمام: قال سيدي عمر:

زففنا إلى جنة الخلد أمس شهيداً

عظيماً قضي ليلة البارحة

فقد داهمته جنود العدو

ودارت عليهم رحى المعركة

وقتل منهم كثيرين في الجبل الأخضر

قرابة خمسمائة

وكان يكبر

المصلون: الله اكبر

الإمام: الله اكبر

على العصبة المشركة

وعند الظهيرة

أدى صلاة الظهيرة

وراحت فئة

وجاءت فئة

وعاد يكبر[2]

[1] محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٢٦).

[2] محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٣١-٣٣٢).

وفي حوار المنصور يبين لنا كيف وهم ورأء الأعداء بمصر يدفعون الخذلان بالكفين إذ بوريقة صغيرة من سيدى عمر كانت باب لكل الرجاء:

المنصور: وأنت بمصر حينئذ وراء مواقع الأعداء وكنا ندفع الخذلان بالكفين والإغراء ونوشك أن نقول كفى لحرب الجوع والإعياء وإذ بوريقة مصغرة مخبوءة بدهاء تجئ بها إلينا من لدنك كريمة الأنباء لقد كانت رسالتك الصغيرة باب كل رجاء[١]

٣- الارشادات المسرحية: فبدأها بإرشادات بعنوان كلمات قليلة عن المسرح والمسرحية عندما اختلف مع المخرج نبيل الالفى الذى حاول أن يخرج المسرحية التمثيل فبين أنه اختلف مع المخرج لاختلاف في تحديد مفهوم العمل المسرحي لان وجهة نظره من تحديد أبعاد شخصية البطل المسرحي وتسليط الأضواء عليها بشكل يحدد أهدافها ومعطياتها الاجتماعية والإنسانية، انطلاقاً من المسرح القديم التي تشدد على أن يكون البطل محور العمل المسرحي ولكنني لم أوافقه على ضرورة أن يكون للمسرحية بطل واحد إنما يمكن أن تشيع صفة البطولة المسرحية في أكثر من شخصية واحدة فالبطل الاسطورى... القديم الذى كان يمثله المسرح الاغريقي (مثل سوفو كليس، واسخيلوس، واوريبيدس) وأبطال شكسبير أيضاً(مكبث، هملت، الملك لير...). هذا البطل أصبح في نظرة المسرح غير مهم تماماً واحتلت المسرح نماذج شعبية أخرى تمثل القطاعات الجديدة في المجتمع الانساني (مثلاً:مسرح سارتر، صموئيل بيكيت، يونسكو) وربما يشكل أكثر وضوحاً وتفهماً للدور الحقيقى للمسرح كما عند ريشت... صحيح أن المختار كان يتزعم الثورة الوطنية ضد الطغيان الفاشيستى، إلا أن البطل الحقيقي هو الشعب الليبي نفسه[٢].

ومن إرشاداته في المشهد الأول من الفصل الأول في وصفه لسور غرازياني واشعة الشمس ووصفه للحارسين (سكون وظلام يسودان المسرح والصالة..

قبل أن يرتفع الستار، عن سور"غرازياني" الهائل المشيد من الأسلاك الشائكة، والممتد امتداد الأفق الصحراوي.. تدوى عدة طلقات رصاص قادمة من بعيد..

تنحدر أشعة فجر شاحب، نلمح في ضوئها، حارسين مسلحين، يتسكعان في مواجهة السور.. يتحدثان همساً..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٥٣).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٩١-٢٩٣).

أحد الحارسين، وهو الجندي "روبرتو" لم يتجاوز العشرين، قصير القامة، نحيل، يحرك بين الحين والحين، قدميه المثقلتين، بحذائهما الضخم، علواً وانخفاضاً.. كأنه يخشى أن تلتصق بهما إحدى حشرات الصحراء.

الآخر، وهو الجاويش "ماركو" في الخمسين من عمره، طويل، نحيل، محدوب الظهر، قليلاً إلى الأمام.. حين يتحدث إلى زميله، يبدو متصنعاً، ومغروراً، ومثيراً للاشمئزاز..)[1].

٤- النزوع إلى الفكاهة والنكات:

تظهر المواقف المضحكة التى دار بين زهير والضاحك والجندى الذى يحمل السلاح وهو يرتعش واسنانه تصطك وكأنه مريض

زهير: (ضاحكاًً) ولكنك ترتعش

الجندي: (مصوباً السلاح إليه.. بينما زهير يضحك)

تريد أن تخدعني إياك

زهير: أسنانك تصطك

وعيناك مريضتان

هل أنت مريض أيها الجندي..!

الجندي: (لنفسه) يبدو إنني (منتفضاًَ)

كفاك لن تخدعني اسكت

(يعود لنفسه) ربما كنت مريضاً[2]

وفي حديث سلمى وامها مع الجندى عندما سخر منها لأنها تحمل الحصى وتقرأ به الغيب متهكماً بأنها تلو بها وتطهوها إذ جاعت وتشرب الرمال فيحذره زهير بالا يسخر من امرأة عجوز عمياء وفي المقابل سخر زهير من سيده الكولونيل الذى راه يعوى على دبابه وهو سمين مضحك حتى الرثاء:

سلمى: (تلتقط الصرة) أنه حصى..

العجوز: بلى.. ألم أقل لكم حصىً

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٠٥-٣٠٦).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٨).

الجندي الثاني: حصى؟ (ينحني ساخراً)

وماذا تفعل السيدة العمياء بالحصى؟

الجندي الأول: تلهو به (يضحك)

الجندي الثاني: تطهوه إن جاعت (يضحكان) وتشرب الرمال

زهير: تأدباً.. لا تهزأ بامرأة عمياء يارجال

زهير: (مقاطعاً) الكولونيل فارس تزهو به روما

ويختال بما في صدره من أوسمه

وهي غنيمة تزيده جلالاً عندها

وتعلي أسهمه[١]

كذلك نجد السخرية والفكاهة في حديث غرازيانى والعجوز العمياء أم سلمى بأنه تقرأ الغيب وقد تصدق أحياناً وأنها لا تعرف الكره ولا الحب ولا..
ولو كانوا جميعاً مثلها لارتحنا و(يضحكان):

غرازياني: (بعد لحظة) أوه.. أنها قارئة الغيب.. دعوها

(لمن بجانبه) تقرأ الغيب وقد تصدق أحياناً

(للجنود) دعوها

(لمن بجانبه) أنها لا تعرف الكره ولا الحب ولا..

(للمرأة العمياء) يا أم سلمى ابتعدي(لمن بجانبه) لو أنهم كانوا جميعاً مثلها ارتحنا (يضحكان)[٢]..

٦- **إيحاء لغة المكان:** وتظهر لغة المكان عندما تتحدث العجوز مع بنتها سلمى وهم يمشيان في الطريق تجاه اليسار وهى تناجى نفسها بأنها عمياء وعكازها جذع قديم قد التوى وبيتها الحزن وعلمي الدجى وهى تضحك بحقد مكتوم وتضرب الأرض بعكازها:

العجوز: لنتحدث في الطريق..

خذي يدي (تمشيان تجاه اليسار.. العجوز تناجي نفسها)

عمياء لا أبصر..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢١-٣٢٢).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٨٩)

عمياء أنا..

عكازتي جذع قديم التوى

وبيتي الحزن.. وعالمي الدجى

أماه..

العجوز: (مستطردة)

لا لست حزينة، لانى لا أرى

يخطئ من يحسب أنى لا أرى

عيناي عمياوان ... لكنى أرى

(تضحك بحقد مكتوم.. تضرب الأرض بعكازها)

في هذه اللحظة..(هروا اقدام خارج المسرح.. أصوات مختلطة بقرقعة أسلحة العجوز ترهف السمع.. البنت تلوذ بها)[1]

٦- التكرار: كذلك نجد في مسرحية عمر المختار نجد التكرار في غناء ماركو عندما يتحدث عن الزرقة في العينين والسماء والروح الشمس ولون البحر:

ماركو: (ماضياً في غنائه)

لان لون عينيها هو الزرقة..

فالسماء زرقاء

وروح الشمس زرقاء

ولون البحر ازرق[2]

كذلك نجد التكرار عند المصليين والإمام عندما انتصر السوار في الجبل الأخضر كناية عن الفرح لانتصارهم

المصلون: الله اكبر

الإمام: الله اكبر

على العصبة المشركة وعند الظهيرة

أدى صلاة الظهيرة

وراحت فئة وجاءت فئة

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٤).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٧).

وعاد يكبر

المصلون: الله اكبر[١]

المبحث السادس: التراث في المسرحية

المطلب الأول: التراث في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

تصبح علاقة الفنان بالتراث علاقة تفاعل حين يتعامل معه بذكاء، فالتراث هو المادة الثرية التى يشكل منها الفنان رؤيته الإبداعيه للكون وللمجتمع ولا تتم هذه النظرة عن سطحية التعامل مع التراث لأن "التشكيل" بالتراث يتطلب وعياً به وفهما أعمق لما يحتويه من لحظات تتوهج بالتجربة ومن معان يلتقى عندها إحساس الفنان فيفجرها بمعطيات عصره لتعود هذه المعانى إلى الموقع عودة جديدة لا تنفصل عن الموروث الذى تشكلت به ولا تكرره بمستوى يعيد نفسه.

وعودة الفنان المعاصر إلى التراث تؤكد ثراء التراث وقابليته للحياة ولكن هذه العودة لا تلغى الجانب الابداعى للفنان الذى يقوم بعمليات ثلاث تستوجب في ظنى– ثقافة واسعة وعقلاً منظماً يعيد إلى الشتات التراثي تنظيمه وبعثه وتكثيفه بصورة فنية معاصرة فالفنان يمر أولاً بمرحلة الاختيار فهو يختار المادة التراثية وهذا الاختيار ليس عشوائياً ولكنه مزود برؤية معينة تلح على الفنان، وتكمن في اللاشعور ويقوده الوعى بحاجته إلى مادة بعينها تحقق له الانسجام في لاشعوره وحين يتفاعل الشعور واللاشعور تتم المرحلة الثانية التى يمكن أن تسمى مرحلة الانفعال.

والانفعال بالمادة التراثية التى اختارها الفنان يخلق منها معانى جديدة ويلقى عليها بظلال أحاسيسه المتوقدة. وهذا الانفعال هو كم هلامى يحتاج إلى التنظيم والتشكيل وهى المرحلة الثالثة، والتشكيل طرح مالا يتناسب من التراث واقتناص ما يساعد الفنان في إعادة نبض الحياة للتراث.

وهذه هي العملية الشاقة التى يكابدها الفنان لأنها إعادة بمادة لابد أن تدخل في نسيج العمل الفنى ولا تصبح ناشزة عنه نافرة منه بل تلتحم به وتكون رؤية الفنان وبعبارة أخرى هى إعادة خلق مشروطة[٢].

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٢).

2د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية" الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق، ص (٦٩).

وكم تكون الصعوبة في المسرح "لأن الشاعر في إطار المسرحية يجد نفسه أكثر التزاماً بجوهر الملامح التراثية للشخصية التى يستخدمها حيث لا يتناولها مستقلة وإنما يتناولها في إطار علاقاتها المتشابكة بسواها من الشخصيات وهي في الغالب علاقات تاريخية معروفة يصعب على الشاعر كثيراً أن يحور في جوهرها وتحتاج إلى براعة مضاعفة حتى يتمكن الشاعر من أن يضفى عليها الملامح المعاصرة التى يريد تحميلها لها"[١].

ويقول عبدالله الطيب في مقدمة مسرحيته: ويحسن بى هنا أن أقول أنى لم أرد التاريخ بهذه القصة التى أرويها وإنما هي قصة خيالية تستمد شخصياتها من الأساطير والأخبار وتتصرف في ذلك بحسب مايقتضيه السرد والقصص لا البحث العلمى والاستقصاء.

وقد بنيت عقدتها على الرأى الشائع عن البرامكة بين عامة الناس في السودان من أنهم كانوا أهل بر وفضل ونبل. وطرحت جانباً أمر الشعوبية والعصبية العربية وما يجرى هذا المجرى. وجعلت موضوع حديثى كله إنسانى الطابع بقدر ما استطعت ذلك بأنى أرى أن بحث الأسباب التاريخية إنما تصلح له كتب العلم والتاريخ لا اقاصيص الشعراء وأغانيهم وأن المأساة الدرامية ينبغى فيها أن تبني على عقدة إنسانية الطابع[٢].

ولكن على الرغم من كلام عبدالله الطيب السابق نجده قد اقتبس كثير من اشعار العرب وتراثهم في هذه المسرحية وذلك نجده في نشيد الافتتاح يقول:

أعماك خوف الأمير أم حبه يا جعفر

أم الغرام الخطير بذات خد مزعفر

وجدها العباس وعم خير الناس

وأنت مولى حقير هل غاب عنك القياس

وهبك من آل مسلم ومن جذور قتيبه

فهل تناسب يوماً بنى قصى وشيبه[٣]

وقد إشار عبدالله الطيب في التذييل في نهاية المسرحية (زواج سمر) معلقاً على من هبك من آل مسلم: روى الطبرى أن عبدالله بن مسلم أخا قتيبة بن مسلم سبى زوج برمك وأحبلها

1د/علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر منشورات الشركة العامة للنشر- طرابلس- ١٩٧٨م، ص(٣٤٣).

2بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم٢٠٠٤م ، ص (٧- ٨) .

3بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم٢٠٠٤م ، ص (١٠) .

ثم استردها برمك فولدت خالد بن برمك على فراشه، وقد أراد المنصور فيما زعموا من خالد أن يخرج من نسب برمك إلى نسب الباهليين فأبى[1].

عندما ذكر أبوزكار الشاعر الاعمى عندما قال أبوزكار: ياسيدى هل اغنيك من قصيد كثير أشار عبدالله الطيب في التذييل أنه خلع على أبوزكار صفات المغنى والشاعر ونسب إليه بعض ما تنسبه الكتب لأبى سليمان الاعمى أخى مسلم بن الوليد والبيتان لكثير عزة وزعم أن أبوزكار كان ينشدهما لجعفر عندما دعي به ليقتل والبيتان هما:

فلا تبعد فكل فتى سيأتى عليه الموت يطرق أو يغادى

وكل زخيرة لابد يوماً وإن عمرت تصير إلى نفاد[2]

أما شخصية ميسون لم توجد في التاريخ بهذا الاسم ولكن يقول عبدالله الطيب أنه أخذ شخصيتها مما زعموه من أن أحدى جوارى العباسة قد غاضبتها ووشت بها إلى زبيدة ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بينها وبين ابن ربيع:

ابن ربيع: إنك لم تصبك إلا خدشة طفيفة

ميسون: دعنى يا مولاى بحياتك الشريفة

ابن ربيع: خاقان

خاقان:(يضع خنجره على عنق ميسون تهديداً) خنجرى فوق حلقومك تكلمى

ميسون: مولاى لن أخونه * الناس يحمدونه * أتركنى* لا تقتلنى

ابن ربيع لخاقان: أذقها طرف الشفرة يا رقيع أخدشها

ميسون:(والدم يسيل من خدش حلقها وقد طرحت على الأرض)

قتلونى، قتلونى، أدركونى

ابن ربيع: اخدشها خدشاً يوجع. وإن صاحت مرة أخرى فاذبحها. وإن

أبت أن تتكلم فاذبحها ذبحاً (لميسون):

ماذا رأيت؟ قولى وحاذرى من خنجر صقيل

ميسون(ترتعد): طفلاً صغيراً

ابن ربيع: من مع الطفل الصغير؟

(لخاقان) ساعده واحداً واثنين وثلاثة وبعد ذلك...

(لميسون يهددها) أن لم تتكلم فانحر

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم٢٠٠٤م ، ص (١٢١) .

2بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم٢٠٠٤م ، ص (١٣) و(١٢١) .

إن لدى بدرتين هكذا (يبرزهما) والخنجر

إنى أعد... واحدا ... واثنين...

ميسون: سيدتى .... دعنى

ابن ربيع: ومن ؟

ميسون: وسيدى الوزير.... جعفر[1]

وقد نجده قد استخدم اشعار مسلم بن وليد ولم يغير من لفظها ولكنه قد قدم ؤاخر في الأبيات كما استخدم أبيات الوليد بن يزيد في المنظر السادس. أما أبيات مسلم بن الوليد وهى في نشيد المنظر السادس من (زواج سمر):

داوى فلسطين من أدوائها بطل	في صورة الموت إلا أنه رجل
كأنه قمر أو ضيغم هصر	أو حية ذكر، أو عارض هطل
أطعت ربك فيما ألحق لازمه	حتى في أطاعك في أعدائك الأجل
هبطت أرض فلسطين وقد سمجت	فالخوف منتشر والسيف معتمل
في عسكر تشرق الأرض الفضاء	به كالليل أنجمه القضبان والأسل[2]

لقد كان الأثر الإغريقى واضحاً في مبنى النص الدرامى عند عبدالله الطيب ثم تعددت الإشارات إلى شكسبير عند إرشاده لكيفية اخراج النص. اتبع عبدالله الطيب نهج الدراما الثلاثية الأجزاء كما عند الإغريق يكون كل جزء متكملاً في حد ذاته لكن تشتجر كل الأجزاء لتدفع إلى غاية ماسوية واحدة كما في مأساة أوديب مثلاً. فقد تكونت هذه من جزئيات: أوديب ملكا، انتجون، والسبعة ضد طيبة.

لم يتقيد عبدالله الطيب برباعية النص كما عند الإغريق يساير عبدالله الطيب المنهج الإغريقي كذلك دون كلل في النشيد الإفتتاحى الذى يسبق كل منظر، يربط النشيد الإفتتاحى مع ما دار في المنظر السابق بنبوءة ما سيكون عليه المنظر الذى يتلوه وينعتق كل هذا في سياق فداحة المصير الذى سيؤول إليه الرجل العظيم(جعفر البرمكى). قد تكتفى الدراما الإغريقية بالنشيدين الإفتتاحى والختامى لكن عبدالله الطيب الزم نفسه بنشيد قبل كل منظر.

وقد سأل د/الواثق الدكتور/عبدالله الطيب عن ظاهرة تفشى الغناء في ثلاثية البرامكة وهو ما يمتنع في النهج الإغريقي وعند سائر الأوربيين من بعدهم – ذكر لى أن

1بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان٢٠٠٤م،ص(٧٤- ٧٥).

2بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية ، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم٢٠٠٤م ، ص (٣٥).

شكسبير نفسه قد لجأ للغناء في بعض أعماله وأشار إلى نص شكسبير(حلم ليلة منتصف الصيف) الذى فيه غناء وأنه لهذا لم ير ما يمنع أن تتضمن الدراما الغناء.

عندما يموت الرجل العظيم في المأساة الإغريقية تصطخب "ربات العذاب" حول الجناة وقد تدفع بهم إلى الجنون. أنسلك عبدالله الطيب في مثل هذا المنهج في نهاية الجزء الأخير من الثلاثية حيث "اتلأبت الزبانية" على هارون الرشيد

الزبانية: نحن جنود الندم هيجنا هذا الدم

هارون: هل أنتم شياطين إنى أمير المؤمنين

الزبانية: لسنا شياطين ولكنا من الملائكة

قد بكت السماء مما حل بالبرامكة

نحن الزبانية الغضاب

جئنا إليك بالعذاب

بالغيظ والحسرة منك نملأ الفؤاد

إنك لن تعرف الأمان في بغداد

وطرف عينيك لن يذوق طعم الرقاد

وملكك الضخم قد سرى إليه الفساد

وليس يغنى عنك الحج ولا الجهاد

هارون: ألا تكفر عنى إن نلتها الشهادة

الزبانية: إنك لن تنالها

هارون: يا ويلتى * يا حسرتى * هل أحرم السعادة؟!

(يبدو شبح جعفر – ثلاثة جذوع تتحرك والرأس على رمح طويل) من أنت؟

الشبح: بمولاك جعفر * أما آن لى أن أقبر

هارون: من أنت؟ * لا تدن منى* ألم تخنى* كن بعيداً عنى

(تنهض العباسة وتنظر للشبح) عبيستى

العباسة: (تمد يديها للشبح وتسعى نحوه) جعفرى[1]

وكان عبدالله الطيب طويل الباع في الدراما الإغريقية وقد عكف على أعمال شكسبير عكوفاً لم أعهده عند غيره من المعاصرين[2].

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان٢٠٠٤م، ص(١٥٣-١٥٤).

2د/ محمد الواثق، ورقة للشعر- طبعة ٢٠٠٦م، ص(١٦).

المطلب الثاني: التراث في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

(يطرح النص أحد أكبر المأزق اللصيقة ببنية المسرحية الزنجية عموماً، أي إمكانية تأصيلها الشكلي باسترفاد الأشكال ما قبل المسرحية في الثقافة الزنجية، إذ لا يخفى أن هذه الثقافة تتضمن العديد من الصيغ التعبيرية، والطقوس ذات العمق المسرحي، علاوة على ذهنية غنية تنتج من معتقدات شتى، كقداسة الأرواح، وميثولوجية الأقنعة، والطوطمات، والطبول، والرقص، والإيقاع، والأداء الشفوي الطقوسى.. وقد ثبت أن الزنوج سواء أولئك الذين ظلوا في القارة الأم، وزنوج الشتات، قد مارسوا طقوساً تتعالق في كثير من جزئياتها بأشكال مسرحية صميمة..

الحضور الفلاشى الخاطف لبعض الرموز الميثولوجية الزنجية مثل "ييمايا" وهى آلهة الخصب عند زنوج هايتي، و(أجوى) إله البحار في المعتقدات الزنجية.. والأشياء وبتلك الحساسية الصوفية بتجليات الطبيعة وبغرائبية الفضاء الأفريقي، الأحياء والأموات.. وأيضاً بالجسد ككينونة شعائرية دون إغفال لاسطرة الام الذات السوداء[1]..

وإذا رجعنا إلى الحديث سولارا وهى تحلم تردد ييمايا..ييمايا إلهة الخصب وترقص من أجل أمها وتغسل بالمياه جسدها وتغنى أغنية البحارة السود التى تحكى تاريخهم الحزين عندما تصيح من خلفهم الغابات والقوافل وهم مقيدون في السلاسل ما بين ميت وجريح وسجونهم الماء والريح و السياط حولهم تدور

سولارا: (تتقلب في فراشها كمن يحلم حلماً مزعجاً)

ييمايا.. ييمايا

سأرقص الليلة من أجلك يا امى

وتغسل المياه جسدي[2]

وتقول ايضاً: (أغنية البحارة السود)

لو سألت عنا بلادنا..

ولو تصايحت في أثرنا الغابات والقوافل

فقل مقيدون في السلاسل

ما بين ميت وجريح

---

[1] محسن اطميش، (الشاعر العربي الحديث مسرحياً) ص(٩٠).

[2] محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢١٥).

سجونهم ماء وريح..

ييمايا..ييمايا..ييمايا.

نمشي ولا نمشي

ندور.. والسياط حولنا تدور[1]..

وفي الحوار الذى دار بين الحارس والعبد الأول والثانى والثالث نجد العبد الأول يشير إلى السماء ويخاطب السحب الضاحكة الحزينة و يتنبأ العبد الثانى بأن الرياح سوف تهب أما العبد الثالث يخبر بأن السفينة لا تمضى بعيداً ويسخر منهم الحارس الأول ويصفهم بالسادة المنجمين الذين يخبرون ماكان وماسيكون:

العبد الأول: (مشيراً إلى السماء)

السحب الضاحكة الحزينة

العبد الثاني: (محدقاً في نفس الاتجاه)

سوف تهب الريح..

العبد الثالث: لن تمضى بعيداً هذه السفينة

(حارس يقترب)

العبد الأول: ستملأ الرياح كل الأشرعة..

ثم تشقها..

حتى تصير كالنبال..

وسوف تسقط الحبال..

مقطعة..

مقطعة..

الحارس الأول:(ساخراً) يا أيها السادة..

بل سادتي المنجمون..

هلا تفضلتم فقلتم بعض مالا تجهلون

ما كان أو ما سيكون

وما الذى كان وراء هذا العبد الضافي السكون[2]..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢١٩).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٣٣-٢٣٧).

في وضع آخر يتحاور العبد الأول والثانى والثالث مع الحراس عن أجوى صاحب الرياح في موكبه الرهيب ممتطياً مركبة اللهب وخلفه وزيره المهيب مفجر البروق والرعود حتى تحركت سحابات السنين وتماوجت العاصفة قرونها الحمراء وأرعبت الحراس:

العبد الثاني: (بهتكم) هل تنطقون أو تضربون؟

العبد الأول: (بعناد) ذلك "اجوي" صاحب الرياح في موكبه الرهيب ممتطياً مركبة اللهب..

العبد الثاني: يسوقها بنفسه..

العبد الثالث: وخلفه وزيره المهيب..

مفجر البروق والرعود..

الحارس الأول: (مرتعداً) اخرسوا.. فإنكم تخرفون..

العبد الأول: انظر فقد تماوجت قرونها الحمراء

حتى سحابات السنين الواقفة.. تحركت..

العبد الثاني: تمشى وئيدة الخطى..

العبد الثالث: تركض..

العبد الأول: أنها تجئ..

العبد الثاني: أنها هى التي تقول..

العبد الثالث: تلك العاصفة

الحارس الثاني: (برعب) العاصفة (يجرى)

الحارس الأول:(مضطرباً) وتقرأون الغيب ثم تصمتون..

وتحملون في سكينة..

وفي حديث العرافة مع الفتاة ودينج الذين أتوا إليها مع الضيفان وكيف أن العرافة وصفت لأحدى الموجودات وصفة مفيدة في خرقة ملفوفة وأن ترميها في أحدى الانهار عند القمر الرابع وتقتصى عند السابع وتضيئ الشمعات السود في المقبرة المهجورة وأن تعيد كلماتها ولا تنساها:

الفتاة: يا جدة .. يا جدة[1]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٤٩)

العرافة: (من الداخل)

من يدعوني

الفتاة: ضيفان على بابك (يظهر من نفس الناحية دينج.. وآخر يعرج. تدخل الفتاة رأسها من فتحة الباب)

ضيفان يريدانك..

ليسا من سكان القرية

(حركة في الداخل.. احدهم يخرج ليلقي نظرة على الرجلين لا ينبس بكلمة)..

(تومئ إليهما الفتاة فيدخلان)

العرافة: (لأحدى الموجودات)

ألقيتها في احد الأنهار.. (تعطيها شيئاً ملفوفاً في خرقة)

عند القمر الرابع..

ثم اغتسلي عند السابع..

وخذي هذى الشمعات السود..

اضيئيها في المقبرة المهجورة عند الظهر

واعيدى كلماتي

لا تنسيها..

فلسوف تفيد[1]

المطلب الثالث: التراث في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

ويظهر التراث هنا في قرأة العجوز للغيب من خلال الحصى وإيمان الجندى والكولونيل بأن المرأة العمياء تقرأ النجوم ويظهر في الآبيات التالية:

العجوز: هذا الحصى عيناي

الجندى الاول: عيناك؟

العجوز: بلى.. اقرؤه.. فابصر الغيب

الجندى الاول: فهمت (لزميله)

هل فهمت؟

[1] محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٥١)

المرأة العمياء تقرأ النجوم

(يضحكان)

العجوز: يا ولدي دعنى

الجندى الاول: لا.. بل سوف تأتين معى

(يهمس في اذنها)

سوف تسر الكولونيل رؤيتك

فالكولونيل[1]

يظهر التراث هنا في إيمان المرأة المجندة بأن المسيحية والإسلام كلاهما طريق إلى الله وأن الصلاة هى الصلاة في دين محمد ودين المسيح كما في الحوار التالى:

الشاب: لقد جمعتنا الصلاة

المرأة المجندة: برافو.. أتسمع قال الصلاة أممنوعة هي؟

الضابط الأول: ممنوعة

المرأة المجندة: (بدهشة)

يا إلهي

الضابط الأول: لا تمزحي

المرأة المجندة: ماريو.. لكنه الدين

الضابط الأول: دين محمد

الضابط الثاني: وليس المسيح

المرأة المجندة: (ساخرة)

و ما الفرق بينهما يا فصيح

الضابط الأول: هو الفرق ما بين روما وبرقة.. ما بين دير عظيم ومسجد

المرأة المجندة: كلا المسلكين طريق إلى الله[2]

وفي حوار عمر المختار يظهر التراث في إيمانه بالقضاء والقدر وأن الحق وإرادة الإنسان سوف ينتصران على الطغيان

عمر المختار: لا تعتذر

انتصرت إرادة القضاء والقدر

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٢).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٧).

وما يزال الحق والطغيان في الميزان

فِي غد ستنتصر إرادة الإنسان[1]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٩٧).

الفصل الرابع

الصورة في الشعر المسرحي عند الشاعرين

المبحث الأول: مدخل عن الصورة في الشعر المسرحى

تحاول لغة الشعر الخروج على المألوف في اللغة، وتعطى للفظة انطباعات جديدة داخل نسق خاص يعبر عن رؤيا الشاعر وتجربته. وهي لغة خلق لأن المعانى ليست جاهزة والشاعر يعانى في انتقاء الألفاظ التى تحمل معانيه أو إذا شئنا الدقة، ظلال المعانى – التى يومىء إليها ولايصرح بها– ويتعاون الخيال والوجدان في بث هذه المعانى" فليس المقصود استعمال الكلمة بمعناها النمطي بل تعمد الكلمات إلى تعدى الوضع الإشارى إلى الوضع الإنفعالى، وهنا يستطيع الايحاء أن يقدم عوناً مرنًا يدفع فيه الوجدان والخيال لمحاولة استشفاف ما خلف الأشياء، فاللغة هنا المادة الأولى للفكر وتتحول إلى أن تصبح جزءاً منه[1] لم تعد الكلمات معبرة بنفسها وتمتد يد الشاعر إليها فيتناول منها حاجته ويدع منها ما لا يعبر عنه، أضحى على الشاعر أن يلتحم باللفظ الذى يتلبس بالفكرة ويتغذى على الوجدان ويبرز داخل أنساق الصورة الشعرية. تلجأ اللغة إذن للصور الشعرية لأنها لا تستطيع وحدها أن تتجاوز الواقع وأن تظل محتفظة بوجدانيتها وانفعالها كما أن " لغة الشعر تتضوأ بواسطة نماذج الصور وتداخل الانفعالات "[2].

نقول أن علم النفس يضع تعريفاً للصورة بوجه عام فيرى أن معناها "التذكر الواعى لمدرك حسي سابق كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المفكرة "، أما مفهومها في الفن فإما أن يخصصها فيعدها مرادفة للاستعارة أو يعممها ويتوسع في نطاق دلالاتها فيعنى بها "التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو اللمس أو التذوق، أى أن بعض هذه الحواس أو كلها مجتمعة تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية الاحساس الأصلى، وفي ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلاً لاحساس مفردة. ومحاولة صب قوانين تفنن الصورة في قوالب عقلية أو محاولة البحث عن الأصل الذى تولدت عنه هذه الصور محاولات عقيمة لأنها تتعامل مع الصورة على أنها نمط جاهز لا يقبل التبديل أو التغيير مع أن "التعبير الاستعمارى يتداخل في بنائه معطيات الحدس ومعطيات الحواس وقد

1د/ رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٧٩م، ص(٢٨).

2د/ رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٧٩م، ص(١٨-١٩).

تتبادل فيما بينها بجانب معطيات الخيال، هنا يكون من العبث محاولة صب التعبير الاستعارى الذى اكتسب خلقاً جديداً في قوالب تقننه وتبحث عن الأصل الذى تولد عن طريقه هذا اللون الفنى الجديد"[1].

أما عن علاقة الصورة الشعرية بالدراما فهى علاقة وطيدة، فالصورة تجسد المشاعر والانفعالات وتجسم المواقف الدرامية في هيئة الشخوص وكلماتهم التى عن طريق تتابعها يحدث للنص تأثيراً مضاعفاً للمتلقى "ففى المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التى تنتشر وتسود العمل الفنى كله والتى من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الاحساس العام أو الحقيقة الكلية التى يهدف إليها كاتب المسرحية"[2].

والصورة الفنية في المسرحية لا يشترط أن تكون بصرية وإنما من عناصر أكثر تنوعاً من الصورة البصرية مثل السمع والشم واللمس والذوق والحركة. والدراما لا تتحيز لعنصر بعينه ومدار التحيز والاختيار يقع على نجاح الشاعر في رسم معالم صورته من أى عنصر كان ولكنها قد تفضل العناصر الحسية[3]. والمهم أن تستجيب إنفعالياً للصورة مهما كانت نوعية مكوناتها "وقد تلعب الصورة، متصلة ومنفصلة، على أشياء حسية إلا أن هذه الأشياء نفسها تأخذ أكثر من وجه وجميع هذه الوجوه تتألق بنثارات تظل متموجة في حركة الصورة نفسها[4]. والتلقى الانفعالى للصورة ينفى هذه "الحسية" وبالتالى تتضوأ بمعان تتعدى المحسوس الواقع.

وللدكتور/ محمد مندور في كتابه "الأدب ومذاهبه"[5] إيماءة ذكية في تعليقه على الصورة الشعرية التى تفجر الموقف الدرامى، وتكثفه وذلك في حديثه عن فن هوميروس يقول فيه:" وأما عن فن هوميروس الخاطف في تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صور حسية خاطفة، دون تمهل عند التحليل النفسى أو الاخلاقى المعقد فلسنا نجد له مثلاً خيراً من موقف إنسانى شعري رائع صوره هوميروس في الاغنية الرابعة من الالياذة حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة أندروماك ذات الرداء الأبيض "قبل انطلاقه إلى المعركة التى لقى فيها حتفه" ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك الحركة التى كان زوجها سيلقي فيها أخيل بطل اليونان، "أخيل ذا القدم الخفيفة"

1د/ رجاءعيد،دراسة في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط، القاهرة، ص (٢٤٦).

2د/ محمد زكى العشماوي، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص (١١٨).

3د/ عزالدين اسماعيل، الادب وفنونه، الطبعة السابعة، دار الفكر العربى، ١٩٧٨م، ص (١٢١).

4د/ رجاء عيد، في البلاغة العربية، مكتبة الطليعة، أسيوط، القاهرة، ص (٢٤٩).

5د/ محمد مندور، الادب ومذاهبه،دار نهضة مصر (بدون تاريخ)، ص(٢٦-٢٧).

وتشفق عليه من الموت الذى يتهدده وذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه باظهار الجزع فهى تتجلد ولكن التجلد يخونها عندما يتناول هكتور من بين ذراعيها ابنهما الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه، وفي هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها وانحصارها في صورة حسية لقطتها ريشته فجمعت فيها العواطف والانفعالات التى كانت تصطرع في نفس أندروماك في هذه اللحظة الخاطفة و هذه الصورة هى قوله "ورد إليها الطفل فتلقته بابتسامة تبللها الدموع[١]" إن الصورة تختصر المعاني وتكثف الموقف وتزيده ثراء وحركة دون التصريح بعبارات مجردة وإنما الايحاء الذى يؤكد المعنى رغم ظلال الرموز التى تكتنفه.

وهناك دراسة للناقد الألمانى فولفانج كليمن[٢] تحت عنوان "تطور الصورة الشعرية عند شكسبير the development of Shakespeare's imagery ومما جاء فيها أن الناقد فولفانج يدرس دلالة الصورة على الشخصيات عند شكسبير من قبل "لير وهاملت وماكبث وعطيل وروميو وكرسيدا وجوليت وغيرها، باختصار يدرس تطور فن شكسبير في استخدام الصورة في الشعر المسرحى، وقسمها على ثلاثة أقسام، وهى في الوقت ذاته ثلاث مراحل فنية لفن شكسبير.

ففي المرحلة الأولى: تقوم الصورة بوظيفة الزخرفة والزينة فحسب، وفي المرحلة الثانية: تتخلى الصورة عن هذه الوظيفة الزخرفية وتبدأ تشارك في البناء المسرحى نفسه، وفي المرحلة الثالثة: تتخلى الصورة تماماً عن الوظيفة الزخرفية وتقوم بدورها كاملاً في التعبير عن شخصيات المسرحية وتسهم في تطوير الموقف الدرامى نفسه"[٣].

1 د/ محمد مندور، الادب ومذاهبه، دار نهضة مصر (بدون تاريخ)، ص(٢٧).

٢ نقلا عن الباحث محمد عبدالهادي، رسالة ماجستير مخطوطة بعنوان: نظرية الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان- أداب القاهرة ١٩٧٢م وهذه الدراسة عن شكسبير ترجم الدارس جزءاً كبيراً منها ضمن أطروحته من ص(٢٢-٨٩)، وأشار إلى دراسة فولفانج د/كمال أبوديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلى" ص(٢٠)، ويقول د/مصطفى بدوى في كتابه دراسات في الشعر والمسرح" والصورة الشعرية عند شكسبير كثيراً ما تكون وسيلة من الوسائل التى يلجأ إليها هذا الشاعر المسرحى الكبير في رسم شخصياته أو في الايحاء ببعض الصفات التى تتحكم فيها، ص(١٥٣).

3 انظر ايضاً في الصورة عند شكسبير، اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ص(٩٤) وما بعدها.

المبحث الثاني

أ/ الصورة في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

يقول عبدالله الطيب في تعليقه عن لغة الشعر والدراما أنه اتضح له الفرق الشاسع بين طريقة شكسبير في نظم القصيدة المحكم، وطريقته في نظم الدراما – وجدته في القصيد المحكم (ومنه مقطوعاته) يعمد إلى التجويد اللفظى والمقابلة والاتقان، ويحترس في التشبيه والاستعارة بأن يعلل وجه الشبه ويوضحه أن كان غامضاً وبأن يتأتى إلى القائه في نوع من تحكيك وتهذيب أن كان واضحاً. أما في الدراما فهو يلقى اللفظ القاءً عنيفاً في غير اهتمام بالتجويد، ويقذق الاستعارات والتشبيهات قذفاً فتهوى على السامع هوئ الجلاميد وينوع النغم بحسب ما تقتضيه المواقف ويقتحم ثناياً شرسة من البيان تنهار دونها القوى وعجبت في نفسي أن كان نحو من هذا يتأتى في العربية للشاعر الفحل[1]. كذلك يقول عبدالله الطيب قد استعمل النثر في القسمين الثانى والثالث في مسرحيته لمن لا يجوز أن ينسب إليهم الشعر من أمثال جبرائيل بن بختيشوع ومن بمجراهم من الأعاجم. وقد حذوت ههنا حذو شكسبير إذ هو يضن بالشعر على الخدم والغوغاء وأصحاب الحرف[2]. وقد أشار في حواشيه في المنظر السابع ونشيده في القسم الثانى(مسرحية الغرام المكنون) الحوار هنا نثرى ركيك لأن أصحابه –غير الرشيد– أعاجم[3]. ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بين بن بختيشوع وحنين.

ابن يختيشوع: ذهول وذبول كما يذبل النبات ولاحمى هذا خلاف ما عليها اسطقات الطبيعة لاأعرف مرضها ليس في كتب الينوس ولا توصيات بقراط، ولا في الوصفات المذكورات عن الحارث بن كلدة. استعنت بكل مخلوط معروف وغير معروف الكافور والرشاد والقرنفل والتوتيا والشب. العقاقير المعدنية والعقاقير النباتية ما يخرج من البحر الملح وما ينحت من الصخور.

حنين: هل جربت كل شئ يا أستاذى؟

ابن يختيشوع: كل شئ، حتى لبن الغزال الأصهب وبيض الرخم

حنين: ولم يفدها يا أستاذى؟

ابن يختيشوع: لم يفدها لم يفدها[4]

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م ، ص (٤).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م ، ص (٧).

3 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص(١٠٨).

4 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان٢٠٠٤م،ص(٦٦-٦٧).

تلعب الصورة الشعرية عند عبدالله الطيب دوراً هاماً وبناء في مسرحيته حملت رؤاه ودخلت في النسيج الدرامى من خلال مواقف ابطاله وصراعته وبعد صحبة غير قصيرة لمسرحيات الكاتب ومعايشة المواقف المتباينة لشخوصه يمكن القول بأن هذا الجانب عند عبدالله الطيب يحتاج لدراسة تكشف الدور الذى تلعبه الصورة في مسرحيته والصورة عنده متعددة وثرية وذات أبعاد مختلفة ولها معانى وإيماءات تضئ العمل الدرامى وتساعد المتلقى على تفهم أبعاده الرؤيوية ولم نجد بدا من الرضوخ للتحديد عند الحديث عن أنواع الصورة فسمينا الصورة بأسماء تنبغ من دلالاتها، وعلى كل فإن هذه النعوت قد تكون عقلية تجرى وراء القولبة التى يسعى إليها العصر الحديث ولكن الاختلاف في تصوراتها لايلغى حاجتنا أحياناً إلى هذا التحديد والقولبة خصوصاً إذا كنا ندرس ملمحاً يتكرر وجوده في مسرح عبدالله الطيب من خلال أنواع الصورة الشعرية عنده.

أ/الصورة البسيطة: تظهر في الصورة النقلية الذى يلتقط فيها عبدالله الطيب وجه الشبه الحسي بين أمرين مختلفين ويظهر ذلك في نشيد الافتتاحى للمنظر الخامس حيث هناك تشبيه مرسل (كأنه قمر) وتشبيه مرسل مفصل في كل من (ضيغم هصر، أوحية ذكر، عارض هطل) واستعارة مكنية في (أطاعك في أعدائك الأجل) وتشبيه تمثيل في قوله

(في عسكر تشرق الأرض الفضاء به كالليل أنجمه القضبان والأسل) وتشبيه مرسل مفصل عندما شبه الجيش بالجراد في الانتشار ومحياها مثل الصباح في الاشراق:

داوى فلسطين من أدوائها بطل	في صورة الموت إلا أنه رجل
كأنه قمر، أو ضبغم هصر	أوحية ذكر، أو عارض هطل
أطعت ربك فيما الحق لازمه	حتى أطاعك في أعدائك الأجل
هبطت أرض فلسطين وقد سمجت	فالخوف منتشر، والسيف معتمل
في عسكر تشرق الأرض الفضاء به	كالليل أنجمه القضبان والأسل

ويقول أيضاً:

ومصر حين أكفهرت بها الخطوب الشداد

سما إليها بجيش منتشر كالجراد

وجرد السيف حتى أخاف أهل الفساد

وعرفت بأسه مثل نداه العباد

وعرفت بأسه العباد مثل نداه

والله حزماً وعزماً ورأفه أعطاه

وفي قول **ميسون:**

ومحياى مضئ مثل إشراق الصباح

وسواد الليل من شعرى كأذيال الرياح

زعموا أنى لقيطه فلماذا لقطونى

رحمونى إذ رأوا ثغرى وإشراق جبينى

ورأوا في النجاح غمرونى بالسماح [1]

ب/الصورة المركبة: في الصورة الايحائية التى تتطلب مهارة الكاتب وذكاءه فهى تعبر عن المعنوى بصورة حسية وتزيد عن الصورة النقلية في درجة الايحاء وعمق المعنى وكشف المواقف إذ أنها تسهم إلى حد ما في البناء الدرامى، وقد تتخلى عن"صنعتها" ولا يلتفت المتلقى إلى الجهد العقلى فيها نظراً لانتظامها ضمن الكلمات العادية التى يتكون منها الموقف الدرامى فهى لاتصرح بالتشبيه كما رأينا في الصورة النقلية وإنما تزول المسافة بين المشبه والمشبه به لانصهارهما معاً في وجدان الشاعر، وتحويلهما إلى صيرورة جديدة تتعدى المحسوس الذى تنسج منه وتغلف المعنى الإنفعالي المتولد بوشاح يلتمس المعنى من خلاله. ويظهر ذلك الايحاء في الحوار الذي دار بين مسرور ميسون حيث شبيه المهند بالنار في اللمعان تشبيه مرسل مفصل وتشبيه بليغ في قول ميسون(ياغضنفرى يا سبعى يا نمرى) وتشبيه مرسل عندما شبهت مسرور بأمير المؤمنين:

ميسون: أخفت قلبى ! ملأتنى بالرعب !

وجهك ما أصرمه ! سيفك ما أحسمه !

مهند بتار يلمع مثل النار

حمرته في عينيك وبطشه من يديك

والله ما أقواك ! مسرور هل تسمعنى ؟

تخيفني تفزعنى لكننى أهواك !

أهواك يا غضنفرى يا سبعى يا نمرى ! (يبتسم مسرور)

مسرور: ويلك يارقيعة!

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٣٥-٣٧).

ميسون: لا تغضبن عليا ياسدى الهصور

رق قليـلاً إليا يا نمر النمور

أنت عندى أشبه الناس بمولاى أمير المؤمنين

وأنا ميسون ووجهى متعة للناظرين

هل تضربن عنقى إذا أمرت بذلك !

مسرور: نعم ولست أبالى بما أرى من جمالك !

ميسون: والله أنت فظيع سيفك هذا يروع دعنى أقبل سيفك الباتر يا آخى عليك

مسرور: لا تفعلى لعله يجرح عفواً شفتيك

ميسون: لابعدن عنه دعنى أقبل فمك

مسرور: إنه أحد منه

ميسون: والله ما أصرمك والله ما أحلمك (تقبله)

والله ما أحلاك وما أخف دمك !

يا أشبه الناس جميعاً بأمير المؤمنين

مسرور: (يقبلها)

عجب هذا عجاب ؟ طاب هذا طاب طاب

صدى السيف وذاب ![1]

ج/الصورة العنقودية: ثمة استنتاج توصل إليه أحد الباحثين وهو أن الصورة الشعرية تماثلية عند عبدالمعطى حجازى، تضاديه عند صلاح عبدالصبور ويردف الباحث رأيه قائلاً "يمكن لأى باحث أن يرد هذه المقابلات جميعها إلى مقولة واحدة تخضع لها وتدور في نطاقها كل الصور العنقودية وهى مقولة الموت – الحياة[2].

وتعرفنا للصورة العنقودية يشمل إلى جانب الجمع بين التضادات والتى رأيناها في الصور النقلية والإيحائية على السواء الجمع كذلك بين الصور الجزئية التى تتشابك جميعها بخيوط رقيقة تربطها بالمغزى والمدلول الذى يبغي الكاتب أن ينقله إلى المتلقي عبر هذه اللوحة "وما هذا التوسع في الصور الشعرية والاعتماد على غير المجاز والاستعارة في تكوينها من مثل الفعل المادى وايثاره لينوب عما وراءه"[3] إلا رغبة من

1 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)،الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم-السودان٢٠٠٤م،ص(١١-١٢).

2 د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية" الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق، ص(١٢٠).

3 د/ مصطفى ناصف، كتاب الصورة الادبية، دار مصر للطباعة ١٩٥٨م، ص(١٩٨).

الشاعر في التعبير عن حالات نفسية غامضة لايستطاع بلوغها بالصور الجزئية أو بالصور المفردة، وإنما يتوكأ الشاعر على تعدد الصورة واتساعها من أجل نقل الدلالة المؤثرة التى يحسها الشاعر وينفعل بها والصورة العنقودية إذن هى ذلك الوسيط القوى الذى يلجأ إليه الشاعر وهى عنقودية لأنها تتكون من صور جزئية كل منها تؤدى جزءاً من المعنى الكلي، وسوف نوضح ذلك من خلال بعض صور عبدالله الطيب.

د/ الخصائص التصويرية والأسلوبية في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

١- **الصورة تدفع بالدراما:** رأينا من خلال الصور السابقة كيف أن الصورة تدفع بالفعل الدرامى، أو تستكشف الحدث أو تؤمئ إلى الموقف المسرحى وتبرزه أو تلخص لنا مغزى العمل المسرحى ككل. ولا بأس هنا من إيراد هذه الصورة التى تعتبر أكثر صور عبدالله الطيب – الشعرية دلالة على موقف مسرحى معين ونبدأ بصورة من مسرحية (الغرام المكنون) في هذا الحوار الذى دار بين العباسة وجعفر حيث نجد هنالك استفهام يفيد التقرير في قول العباسة (ألست ترانى)

العباسة: ألست ترانى قد شفيت وقد جرى دم في عروقى كدت والله أقبر

ألست ترانى أنهض الآن، جعفر؟

جعفر: شفيت بإذن الله كل الشفاء وعدت إلى رحب الرضا والهناء

وعدت إلى الأنس الكريم ومجلس النعيم وعشت عيشة السعداء

فعذراء هذا الملك أنت وروحه وتهنئة الدنيا وزين النساء

العباسة: ألا إنما تحي فؤادى به من التلطف أجرى دمى

أحس دبيب الروح في قدمى لا يستطيع وصفه فمى

أنظر إلى أستطيع أن أقوم الآن

أقدر أن أمشى لقد أنقذنى الرحمن

دعنى إليك أصل فإذا وصلت أعود

أنظر إلى خطواتى مشي وئيد وئيد

جعفر: أفديك لا ترهقى نفسك واستريحى بامى قليلاً بنفسي أنت فداك روحى[1]

٢- **الاعتماد على الحدس:** امتازت الصورة عند عبدالله الطيب باعتمادها على الحدس دون الاتكاء على العناصر الحسية بأنواعها المختلفة ومثل هذه الصور قد تكون تجريدية

1 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان،ص(٧٤-٧٥).

ذهنية لاتتبض بالايحاء الدرامى، وتحيط باستخدامها في العمل الدرامى محاذير كثيرة قلما ينجو كاتب عند خلقها من الوقوع فيها ولكنها مع الكاتب الخالق والشاعر الصادق تستحيل إلى معنى جديد ينفذ إليك إذا دخلت إلى حرمها، ولاتملك مع ذلك تلك العناصر الحسية التى تؤكد وجودها في الأذهان التى ألفت استخدام الحواس لا الحدس ولكنها تدخل مباشرة إلى اعماق المتلقي دون حاجة إلى وسيط يحملها إليه لأنها مومئة بنفسها، مكتفية بمعناها غير متوسطة بالعناصر المألوفة.

ويتبين الاعتماد على الحدس في الحوار الذى دار بين جعفر وهارون عندما اكتشف أمر الطفل فهناك جناس تام في قول جعفر (الا يحيا باذن الله يحي) واستفهام يطلب به التصديق وهو ادراك النسبة في قول جعفر (هل تردن الذي اهديته يا سيدي عليا) وتشبيه بليغ في قول هارون (انت نور وانت الرقيق الحكيم):

هارون: ويحك ياجعفر من سميته ؟

جعفر: سميته يحي

جعفر: ألا يحيا بإذن الله يحي

ثم ما كنيته ؟

جعفر: كنيته أبا معاذ

هارون: أحسنت إذ بأمير المؤمنين لاذ

لكن تعصبت في اسمه لأبيك

هلا بأسمائنا تسمى بنيك

جعفر: سمته مولاتى باسم كريم

هارون: حبيبى أنت حقاً رقيق حكيم

إذن فقد سميتماه هارون

يالكما من حبيبين بكما تقر العيون

ليس في الملكوت الواسع من أمير أسعد منى

قدرك عندى ياحبيبى حقا فارع * فيكما ماخاب ظنى

ياحبيبى تلك الهبه * للجزاء موجبه

فاحفظنها

جعفر: هل تردن الذى أهديته يا سيدى عليا

هارون: كلا ولكنى حبوتها بنيا

فهو سمي وهو نجل عبيسى

ودمه من دمي * وأيسه أيسى * وليسه ليسى

وهو سليل العباس * وهو سليل برمك

وابن حبيبى جعفر * ومثله لايدرك

وبره لايترك

جعفر: ما لمولاى إلى * عنقي يديم النظر

هارون: أنت حبيبى أنت نور البصر

تسألنى فيم أديم ؟ * أنت الرقيق الحكيم

إنك يا جعفر قد خنتنى !

نكثت عهدى، سنت عرضى، أهنتنى![1]

وأما السمة البارزة في الصورة الشعرية عند عبدالله الطيب، فهي هذا الهوى بالعناصر الحسية الداخلة في زمرة صورة والصورة الحسية قوية الدلالة تبلغ المقصد بسهولة لدى المتلقي لارتباطها بالمحسوسات عنده ووجوده الدائم بين هذه المحسوسات ويحدثنا "أولمان" عن تجربة قام بها العلماء على الصورة الشعرية عند اثنى عشر شاعراً معظمهم من الانجليز والفرنسيين، نحو(لون دافئ) مثلاً لدينا صفة وهي"دافئ" انتقلت من مجال الحرارة إلى مجال الرؤية وبالموازنة بين العناصر المختلفة اكتشف العلماء أن هناك اتفاقاً جوهرياً بين هؤلاء الشعراء جميعاً فقد وجدوا – بقطع النظر عن ميولهم الشخصية وتأثرهم بالنماذج الأدبية – أن ادراكهم للعلاقات بين المعانى المنقول منها والمنقول إليها كان مجال اللمس بصفة أساسية ونقلوها إلى مجال الصوت بصفة اساسية أيضاً وبالجملة تبين أن الانتقال من المجال الادنى إلى المجال الأرقى من مجالات الحواس، أى من مجال اللمس إلى مجال الصوت والابصار كان ملحوظاً بشكل واضح في كل المادة التى خضعت للدراسة[2].

ويظهر ذلك في هذا الحوار الذى دار بين هارون

(وانت فيها السراج) وتشبيه مرسل في كل من (كانها الديباج، كفصوص العاج):

هارون: أحسنت ما أفحلك وعزتى ما أجزلك

وما أشد في القوافى نفسك

1بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان٢٠٠٤م، ص(١٢٥-١٢٦).

2 د/ محمد محمود رحومه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"، الطبعة الاولى دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م،العراق، ص(١٤٥).

آنست نفسى، عطف ودى آنسك

قد كملت مسرتى

كيف ترين هذه الأبيات يا عبيستى

العباسة: كأنها الديباج بل كفصوص العاج وأنت فيها السراج

هارون: الآن أشتاق إلى الصبوح

أمزج كأسى لذتى وروحى

(نوال تصب الصبوح) (لجعفر)

مر القيان يا حبيبى (يشير اليهن جعفر فيعبثن بأعوادهن)

غنين لى بالنغم الطروب

(تتغنى القيان)

القيان: (أغيثاً تحمل الناقة أم تحمل هارون

أم البدر أم الشمس أم الدنيا أم الدنيا)[1]

٣- لغة الحياة اليومية: نستطيع القول بأن عبدالله الطيب جد في البحث عن مضامين لغوية عذراء، وقد سبقت الاشارة إلى رفضه لثنائية اللغة (خاصة–عامة) في الشعر فاللفظة التى تجرى على ألسنة العامة قد يكون لها من الإيحاء الشعري ما تكون به أكثر ملائمة للتعبير عن غيرها.

وتحدثنا فيما سبق عن تأثر عبدالله الطيب باليوت الذى جاء لعبدالله "بالمثل الذى يلفته إلى أن في الواقع الإنسانى نبعاً لاينضب للصور الشعرية الموحية و للغة الباطنة بالاحساس – للأحداث اليومية الصغيرة التى تخبئ وراءها مدلولات كبيرة في جوهرها لب الحياة الإنسانية[2]، فقد كان اليوت "أمهر من يستخدم تلك الأحداث الصغيرة لدلالات لاتحد، وأمهر من يومئ إلى معنى كبير بعبارة تبدو من وجودها في الموقف وفي الحديث تلقائية ولاابعاد لها"[3] وقد حاول عبدالله الطيب أن يصنع الصنيع نفسه وكان يعني ما يفعل "كان عبدالله يتخير لغته المسرحية عن عمد، وما يتصور أنه تسامح منه في التعبير كان محاولة مقصودة للاقتراب من اللغة المنطوقة المعبرة، لغة الحديث، لغة القصص الشعبي"[4].

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان،ص(٤٨).

2 د/.أنس داود ،كتاب الاسطورة في الشعر العربى الحديث، ص(٢٠٢).

3 د/.أنس داود ،كتاب الاسطورة في الشعر العربى الحديث،ص(٢٠٢).

4 د/ شكري عياد، مجلة المسرح العدد الخامس، السنة الأولى، اكتوبر ١٩٨١م، ص(١٥٢).

وقد اشار عبدالله الطيب عندما رجع فيما كان الفه من قبل منثوراً فجعل يسوقه نظماً فقال في مقدمة مسرحية (زواج سمر):"وإذ ثبت هذا عندي رجعت فيما كنت ألفته من قبل، فجعلت أصوغه صياغة جديدة. وما أن أخذت في ذلك حتى بدأت صورة الرواية وعقدتها تتغير تغيراً جوهرياً – إذ مع النظم تكون المبالغة والشخصية الساذجة التى قد تهتدى في الكلام المنثور إلى بعض الشكوك من دون ايعاز تصير في الكلام المنظوم أكثر سذاجة ولابد حينئذ من موعز ينبهها من غفلتها ومن مؤثر خارجى يؤثر عليها. مثلاً هارون الرشيد شخصية ساذجة في الرواية المنثورة، ولكنه يتداخله الشك في بعض ما بين جعفر والعباسة من دون أن يلقى إليه أحد ذلك. ولكن النظم صيره أشد سذاجة فاحتجت إلى أن أقوى شخصية زبيدة، حتى توعز إليه بالشك بين حين وآخر، وتجتاله من غفلته، إلى شئ من اليقظة المرة "[1].

٤- **الالحاح على معان معينة:** في تجربة قاموسية على مسرحية واحدة قصيرة أمكن الخروج بأن عبدالله الطيب قد ظهر ذلك في مسرحياته الثلاثة في قول **ميسون:**

أنا ميسون الرداح من رآها قال آح

قد تكرر في المنظر السادس من مسرحية (زواج سمر) في صفحة (٣٧) و(٥٦) وفي المنظر السابع ص(٦١) وكذلك تكرار القيام لاشعار أبوزكار التى يتغنى بها

خبرونى أن سلمى خرجت يوم المصلى

إلى أن يقول: ولها يسجد في المسجد مولاى الرئيس

يا حبيب يا حبيب

القيان: يا حبيب يا حبيب[2]

ونجد تكراره أيضاً في قول **العباسة** في المنظر السادس حين تغنى لوحدها في مسرحية (الغرام المكنون) ومن الصور البيانية هنلك استعارة مكنية في (الشوق اليه جمح) وتشبيه بليغ في كل من (وجهك نور وقربك قوت) ونشبيه مرسل مفصل في(بعدك ينحر كالسكين):

هبيه رجع ليت شعرى ما نصنع وقد أوصد النفق المكنون

هواى طمح وهذا الشوق إليه جمح ودهرى قاسٍ ليس يلين

وقد أوصد النفق المكنون

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٦).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص (٤٠).

هبيه عاد　　قلبى العليل، كيف يعاد　　وقد أوصد النفق المكنون

نأى عنى　　دمع العين همى منى　　حال الصبة كيف تكون

وقد أوصد النفق المكنون

رمز العز　　حبك في كبدى يغمز　　جوف الحرة منك حزين

وقد أوصد النفق المكنون

ألا تعود ؟　ألا بأنس منك تجود ؟　　أيا عباسة هل تبكين

وقد أوصد النفق المكنون

ألا تزور ؟　وجهك يا حبيبى نور　　وقد أوصد النفق المكنون

أريد أموت　　قربك يا حبيبى قوت　　بعدك ينحر كالسكين

وقد أوصد النفق المكنون

كيف تزار ؟　أوصد عني باب الدار　　قلبى مفتون مفتون

وقد أوصد النفق المكنون[1]

٥/التراكيب اللغوية للصورة في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

هناك سمات خاصة تظهر في التركيبية اللغوية للصورة عند عبدالله الطيب وهذه السمات كثيرة نبرز بعضها في هذه العجالة السريعة. فهناك الالحاح على الجمع بين النفي والاستثناء. .

١- **النفى والاستثناء:** وقد يكون القلق والتوتر هو ما يجعله يستخدم النفي والاستثناء معاً والنحويون يقولون أن النفي يضعف الاستثناء فلماذا أتى به أصلاً ؟ إنه الالحاح على اللحظة الشعرية ومحاولة القبض عليها ونقلها بأمانة بتوترها وقلقها برفضها القولبة والتقنين، فالشاعر صادق في التعبير لأبعد حد، والاستدراك بـ(لكني) بحث عن وجود الإنسان وسط هذه الحياة أنه تأكيد للشخصية واثبات للوجود الفردى مقابل غلبة الجماعة وسيطرة المجموع على حرية الفرد في كلمة "لكني" تشخيص لحضور عبدالله الطيب داخل عالمه الشعري ويظهر ذلك في مسرحية (زواج سمر) في الحوار الذى دار بين عبدالملك وجعفرحيث نجد استفهام انكاري في (فيم هذا التجنب؟)

عبدالملك:　فليس مرادى أن أكدر مجلساً　　كريماً فداك النفس لاتتعجل

1بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم-السودان٢٠٠٤م،ص(٥٩-٦٠).

ولكننى يابنى دعتنى حاجات   إليك وآمال طوال عريضات

إلى قوله:

ولكننى أمسيت لاحظ سوى   التجنب منه فيم هذا التجنب

وتالله حسبى من ثراء قرابتى   إليه فما أبغى ثراء وراءها

إليك بنو الآمال تحدو رجاءها   ولكننى قدحال بالشيب أسودى

وقد صرت يا بنى هامة اليوم أوغد[1]

٢- **التراكيب المتناقضة:** ولكن لماذا يلجأ الشاعر إلى هذه التركيبات المتناقضة ؟ أن الشاعر "مضطر أشد الاضطرار إلى اللجوء لتركيبات لغوية متناقضة كانت أم متضادة وحتى بعيدة عن المألوف تستطيع فحسب أن تنقل الاحساس الخاص الدقيق الذى يعانيه"[2] إن صور عبدالله الطيب المتناقضة متشابكة منسجمة تنقل إحساسه الدقيق لأنها محملة بالمعنى، ثرية بالدلالات المتباينة ولان المشاعر متداخلة، معقدة، متباينة – كما نعاينها في الواقع فأن الفن يرتقي بها حين ينظمها ويجمعها ويفجر من داخلها رؤاه ورموزه ويرشق صوره التى تلتقط هذه الاحاسيس لتعبر عنها بأمانة وتصادف استجابة صادقة عند المتلقي الذى يعيد انسجام الحياة في رؤيته للنص وانفعاله به ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بين جعفر والفضل أخيهحيث نجد استفهام يفيد التصديق واستعارة تصريحية حيث شبه شوقها بالجمر المستعر وستعارة مكنية في (ازجر النفس):

الفضل: فهل ذكرت له أن الزواج بلا   قصد ولا نية ليس بمقبول

وأن هذا الذى أفتى له كذباً بما   أراد أخو جهل وتضليل

ولا يحل لها من ذلك النظر   ولا يجوز لها من أجله السمر

جعفر: أخى، أغاب الحلم عنك، فإنه   يرانى أخاها، أو كمثل أخيها

أأشعره أنى أعد لقاءها   حرماً وأنى قد أفكر فيها

الفضل: وهل أبداً فيها أخى تفكر؟

جعفر: نعم؛ شاقنى خلف الستائر صوتها   ولما تجلت راق في العين منظر

الارب ساعاتٍ هناك لهوتها وبين   ضلوعى جمرها يتسعر

أفكر فيها، أزجر النفس عندها   أروم ضمير القلب ألا يودها

وهانذا أبلى بها كيف أصنع ؟   فإن العصا كانت لذى الحلم تقرع

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٤٩).

2د/ محمد عنانى، كتاب النقد التحليلي، الانجلو المصرية، ص(٤٩).

الفضل: ألا يا أخى أنى نهيتك ناصحاً   وقلت أقتصد في وده والتقرب

ولا تلتمس إرضاءه بالتحبب   وقلت   تجنبه

جعفر: دع النهى كله زمان   التوفى قد مضى والتجنب

فدع عذلى في وده وتقربى   فإن إليه في المكارم منسبى

أبن لى سبيل الحزم قد ضاق   مذهبي   أبن لى،   أبن لى[1]

٣- **التقديم:** هنا بغية التكثيف النفسي والمادي الذى يضع المعنى بجرأة ووضوح فيصدمك به لأنه يترك مكانه الطبيعى ويلجأ إلى مكان لم يكن هو صاحبه، وبالتالى فإنك تنفعل بصورة هذه الجملة المتمردة التى تطالبك بموقف ما رداً على موقفها منك ويظهر ذلك في قول زبيدة لهارون في الحوار الذى دار بينهما في أمر النفق المكنون عندما شبهت كل بكر من جواريها كالقمر تشبيه مرسل:

زبيدة: أحسبه يتبع قولى إن وعى

أهذه الليلة في دارى السمر ؟

عندى جوار كل بكر كالقمر

وبينهن حلوة بديعة تدعى يسر

خل عبيساً وخليلك الوزير يأنسان

وكن معى الليلة واسمع من قيانى

ومتع النفس بأبكار حسان

والنفق المكنون، شاور فيه يحي

أيضاًعبيسة استشرها، ربما أعطتك رأيا

وأنا لانتظاركا بين قيان داركا[2]

٤-**المساحات البيضاء:** مع أن النص المسرح قد أعد أساساً لكي يمثل ولكن لا بأس من الحديث عنه كنص يقرأ من خلال تعمد الكاتب ترك المسافات والنقط الخالية من الكلمات، فهل يلعب "الفراغ" دوراً في النص المقروء ؟

"أن الشاعر يواجه خطوط "اللون الاسود" بنفس القلق الذى يواجه "اللون الابيض"، وهذا الصراع الخارجى لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً للصراع الداخلى الذى يعانيه". الشاعر المعاصر لم يترك المساحات البيضاء دون أن يلح على استخدامها ويفيد

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (١١٥-١١٦).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،الغرام المكنون(نكبة البرامكة)-الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم-السودان٢٠٠٤م،ص(٥٧).

من نسقها داخل مواقفه الدرامية، أنه ينقل تشوش الحياة وتمردها ونزقها فوق صدره فتضم–هذه الصور– عناصر مكانية عذراء لم يقبرها أو يبدلها الوجود الإنساني، مثل اللغة التى تؤدى معاني صارت اكليشهات ففقدت معناها وتخلت عن وظيفتها لأنها استنفدت طاقتها.

إن المساحات البيضاء مازالت في حاجة إلى دراسة تظهر أثرها على الفن الدرامى وعلى المتلقي، قارئاً أو متفرجاً للنص المسرحى، يقول "كير" منوها بهذه "المساحات البيضاء" فهي قد "تبصر عن احساس لا تتضمنه أسطر المسرحية، فليكن هناك صمت إذن، ولا كلام، والكلمة التى لاتنطق، هي كلمة لاحاجة إلى كتابتها، فالكاتب هنا معفى من واجب متعب والنتيجة إننا نرى شيئاً شبيهاً بالحياة إلى حد غير عادي".

ونلفت النظر إلى هذا العدد الكبير من النقط والمساحات الخالية وهدفها ومغزاها في مسرحيات عبدالله الطيب، فبعض هذه النقط يعني شهقات، وبعضها يعني أفكاراً غير مكتملة. ويجب أن نعيد ونكرر القول أنه على الممثل مسئولية أظهار هذه المعاني الثرية التى قد نصل إليها من استخدام الفراغات والمسافات والنقط في مسرحيات الكاتب عبدالله الطيب، وعلى الممثل أن يلون الشاعر التى يحاول الكاتب أن يظهرها وأن يجهد نفسه في اعتبارها ذات مغزى لم يأت بها الكاتب اعتباطاً ونجد ذلك في الحوار الذى دار بين ميسون وابن الربيع وجماعته حيث نجد استفهام انكاري (اأعزب يا بن العزب) وتعب سماعي في(يالك من حمار):

ميسون: من يشترى التفاح أنا الفتاة الرداح

من يشترى الزيتون تبيعه ميسون

(تصل إلى باب الدار؛ يدخل خادمان من باب الدار)

الخادم الأول(لميسون): أعزبى يا سخينة. لا حاجة إلى الزيتون في نصف الليل

فتشى عن أصحاب هواك وأعزبى

ميسون: أأعزب يابن العزب ويا قليل الأدب

يالك من حمار أريد ربة الدار

الخادم الثانى: دعها تدخل. إنها ميسون الدلالة. حبيبتى(يمسك بها ويخرجون ثلاثتهم من باب الدار. يدخل ابن الربيع وخاقان)

أبن الربيع: الآن نعلم اليقين (أبن الربيع وخاقان يتواريان مرة أخرى تدخل ميسون من من باب الدار، وتعدو، وراءها الخادمان، فيروزة تبدى رأسها من الباب)

فيروزة: دونكماها أدركاها * وحية أو ميتة رداها (تختفى)

الخادم الثانى: (وقد أمسك بميسون):أسحبها سريعاً (يدخل أبن الربيع وخاقان يطعنان الخادم الول وهو يحاول أن يسحب ميسون طعنة قاتله يتساقط وهو ممسك بثوبها)

الخادم الأول(للخادم الثانى): أقضى عليها ياكندر قبل أن تقع في أيديهم آخ. (يموت الخادم الثانى، كندر يطعن ميسون على كتفها طعنة غير بالغ فتولول وتسقط، خاقان يطعن كندر طعنة طائشة لاتصيب منه موضع أذى. كندر الخادم الثانى يعدو ويتوارى عن النظارة أبن الربيع وخاقان يسحبان ميسون ويتواريان بها. يدخل كندر– الخادم الثانى– مرة أخرى)[1].

٥- **والاستفهام**: هناك أحصاء قام بها الباحث على مسرحيات عبدالله الطيب – أمكن التوصل إلى أن الاستفهام وفق استخدام عبدالله الطيب له معنيان: المعنى الواضح في استخدام الأسئلة بكثرة ضمن البناء الدرامى للمسرحية، لأنها توفر الحركة في الحوار وتبعث على التماسك وربط الشخوص ببؤرة درامية واحدة يدورون حولها. وفي أسئلتهم يتكشف الموقف المسرحى ويعطى الكاتب معلوماته الدرامية دون فرضها– والأسئلة بالمعنى البعيد الايحائي لها دلالة أخرى عندما تصبح ظاهرة تميز مسرحيات عبدالله الطيب، أنها تدلل على حيرة الكاتب وتخبطه بحثاً عن الحل للمشكلة الكبرى التى هى الوجود. ويظهر الاستفهام بكثرة في قول العباسة في حوارها مع هارون في المنظر السادس من (الغرام المكنون) حيث يوجد استفهام التصديق(هل خلت القصور من غلماننا فهل فديتك في توديعه عار؟) كما توجد استعارة مكنية في (أخال عزك ينهار) واستعارة تصريحية (في القلب الجمرة والنار) حيث شبيه الشوق الذى في فؤاده الجمر والنار:

العباسة: قد خبرتك كذباً وزوراً إذ علمتك أبداً غيوراً

أى جوارٍ يسرين في سمحة الليل إلى جيراننا؟

هل خلت القصور من غلماننا؟

إنى بحقك ليس الدس من عادى   ولست أثنى بقول الإفك أجيادى

إنى وقينات دارى حين تتركنا   إلى زبيدة، ياريحانة النادى

نمشى بجعفر أحياناً نودعه   حتى يفارقنا في ذلك النفق

1 بروفسير/عبدالله الطيب،قيام الساعة(نكبة البرامكة)– الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م، ص(٧٢-٧٣).

نرعى بذلك حق الخل منك لقد نباتك الصدق، ليس الزور من خلقى

فهل، فديتك، في توديعه عار؟

خل وأنس ومولى الجنب والجار!

لقد أصخت لها، أهملتنى زمناً غربته عنك، أى الرأى تختار؟

أرأيها، وهو ذو لونين ختار ؟

أم رأيك النور، إحسان وإيثار؟

إنى أخاف، وريب الدهر كرار

إن أنت طاوعها في ما تكيد به إخال عزك منذ اليوم ينهار

في القلب مما صنعت الجمر والنار

ياليتنى مت ! هذا العيش غدار

لو مت لم تخل منى هذه الدار[١]

٦- ركيب الجملة: ومن خلال هذه الأنساق وهى تتوسل إما بصيغ اسمية أو بموارد فعلية إنها هي تستعين بالأدوات التأكيدية أو تتمظهر عزلاء من أي عنصر مساعد إنها وهى توظف الزمن التخييلي الذى هو الماضي أو ترجع الزمن الكتابي الذى هو المضارع.. سواء كانت من هذا القبيل أو ذاك، فإنها قد اندفعت إلى أبعد الحدود في استثمارها للتاريخي والرمزي والذاكرى والعيانى.. وهى ترسم برمجتها الإخبارية التي محيد لنا من التأكيد على أنها واحدة من الأواليات الجوهرية للقول الشعري في المتن[٢].

قد أمكن الوصول إلى نوع الجملة المستخدمة في هذه المسرحية، ونوع الفعل، ونوع الرابط، ولعل النتيجة من هذا كله أن الكاتب الدرامي في تعامله مع الجملة أنما يتخير نوعاً بعينه من الجمل، ونوعاً من الفعل، ونوعاً من الرابط، يقدم له الصورة التى يبغي أن يوصلها إلى المتلقي.

المنظر الأول من مسرحية "زواج سمر" لعبدالله الطيب

نوع الكلمة			نوع الجملة		نوع الفعل		
اسم	فعل	حرف	جملة اسمية	جملة فعلية	مضارع	ماضى	أمر
٣٢٧	٦٤	٦٢	٢٠	٤٥	٤٠	٩	١٣

1برو فسير/عبدالله الطيب،الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(٦٢-٦٣).

2 د/ أبوحمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السودانى المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦، ص(٤٧).

المنظر الأول من مسرحية "النفق المكنون"

نوع الكلمة			نوع الجملة		نوع الفعل		
اسم	فعل	حرف	جملة اسمية	جملة فعلية	مضارع	ماضى	أمر
٥٣٠	١٦٣	٢٦١	٢٩	١٠١	١٣٢	٣٣	١٧

المنظر الأول من مسرحية "قيام الساعة"

نوع الكلمة			نوع الجملة		نوع الفعل		
اسم	فعل	حرف	جملة اسمية	جملة فعلية	مضارع	ماضى	أمر
٨٥٦	٢٣٠	٥٧٦	٤٥	١٤٦	١٧٩	١١٧	١٧

الجملة الفعلية: تتغلب الجملة الفعلية من حيث العدد على الجملة الأسمية، ففى المنظر الأول من مسرحية "زواج سمر" نجد الجملة الفعلية"٤٥" والجملة الاسمية"٢٠" وفي المنظر الأول من مسرحية "النفق المكنون" الجملة الفعلية"١٠١" والجملة الاسمية"٢٩" وفي المنظر الأول من مسرحية "قيام الساعة" الجملة الفعلية "١٤٦" والجملة الاسمية "٤٥" مسان خلال الجداول السابقة والجملة الفعلية من حيث حركتها وزمنيتها، تكون أجدر بالدراما من الجملة الاسمية السكونية الصامتة، وقد تكون الجملة الفعلية لها دور البؤرة في الصورة حيث تدور حولها الجمل الأخرى وهى تملك في ذاتها قوة كافية فيها فهي إما أن تقوم بدور المركز أو تبرز الجمل المنفية، أو تجمع حولها الجمل الأخرى وقد تكون الحركة والموقف الدرامى.

نوع الفعل: كان للفعل المضارع أثره في الدراما، فالدراما هي لحظات المواجهة مع الجمهور والفعل الماضى لا يقدم إلا أحداثاً ميتة فقدت حركتها وفعل الأمر يجنح إلى المباشرة والتقريرية، أما الفعل المضارع فإن الدراما تحتضنه وتخصه بالتمييز والخصوصية وكذلك كان الفعل المضارع عند عبدالله الطيب المضارع لحظة حالية هي لحظة المواجهة والتوتر لحظة الخلق ومضاجعة الزمن وإذا رجعنا إلى الجداول السابقة نجد مصدار ما قولن أن الفعل المضارع في المنظر الأول من مسرحية "زواج سمر" عدد الفعل المضارع"٤٠" والماضى"٩" وفي المنظر الأول من "النفق المكنون" عدد المضارع"١٣٢" والماضى"٣٣" والمنظر الأول من "قيام الساعة" المضارع"١٧٩" والماضى"١١٩".

الفعل الواقعى والفعل الدرامي:

يستوقف الدارس لمسرح عبدالله الطيب طريقة استخدامه للفعل أحياناً، فهو حيث يفاضل بين الفعل Verb وبين الفعل Action يختار الثاني بالطبع، وذلك واضح في مسرحياته، لكن لانستطيع أن نفرق بين الفعل الواقعى Verb **و**بين الفعل الشعرى الذى يتضح لنا في هذا المثال لقول **جعفر**: داراً وأبناؤه الماضون ما عرفوا عزا كعزك لازهو ولاترف

مسترسل السيب لامن ولاسرف

وزانه النبل والإسلام والحسب

وائتلفت في هواه العجم والعرب

وأذعن الروم قسرا بعدما طمعوا وأسلموك قياد الأمر وارتدعوا[١]

٧- العطف: قد كثر استخدام (واو العطف) في مسرحيات عبدالله الطيب وحروف العطف تقوم بدور المواد اللاصقة واستخدامها بهذا السرف يدلل على حشد الصور والأشياء التى تستخدم كل هذه الحروف. والواو تساعد في المواقف الدرامية أحياناً فتتعدي دورها التقليدي(كرابط)، وتقوم بتقدديم الصورة وخلق الموازنة بين معنيين وإلى جانب وظيفة العطف وحشد الصور والمساهمة في تفتيح المواقف الدرامية فإنها إيحاء بتراكم الأشياء وتكرار لثابت مألوف ولكنه يكتسب ابعاداً في بعض الصور جاءت موحية و بالغة الدلالة وخاصة في النشيد الذى يسبق المناظر ومثال لذلك:

وجاءت العرافه وأسرفت في رقاها ثمت قالت أخيراً شئ عسير شفاها

وشاع في بغداد داء الفتاة الوجيع وقالت الناس طراويل ابن بختيشوع

يقتل قتلاً فيا للدهر كيف يروع وشاع بين البلاد بأنها ستموت

وكل حى يزول وبلغة المرء قوت وجعفر ضاق ذرعاً إذ سمع الاخبار

الليل سهد طويل وقلق بالنهار وخاف جعفر مما يقال خوفاً شديداً

والشيخ يحي أبى عن عزمه أن يحيدا قال أمكثن في فلسطين يا بني بعيدا

وأجعل سؤالك عنها وإن حرصت البريدا وقال هارون: يحي أريد جعفر يأ

فمنذ غاب أكفهرت آفاق هذى الحياة وقد أبي يحي عن عزمه أن يرجع[٢]

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٦٩).

2بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(٧١).

المبحث الثالث

أ/ الصورة في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

أ/الصورة البسيطة: نجده يشبه لنا شارلى العبد سافو مثل الثور الجبار وعينيه كاللؤلؤ الذى يبرق في كل الأعين وهذا تشبيه بليغ في "الثور الجبار" وتشبيه مرسل "في عينيه كلؤلؤتين":

شارلي: هذا الثور الجبار

انهار.. أترى عينيه الجاحظتين ..

كلؤلؤتين

اللؤلؤ يبرق يا ادجار (يلتفت ناحية العبيد المتذمرين)

في حدقات الأعين .. كل الأعين ..

(في هيسترية)

قد جنوا

لا توقف نارك[1]

وفي هذه الصورة ورد على لسان سولارا تشبه العبد مثل السحب والريح سولارا وهو تشبيه مرسل :

كسحب تأتون.. كالريح تمضونا

يا أيها الحيرى أين تروحونا

وهل تعودونا[2]..

شبه لنا الرجلان الابيضان وهما يقتتلان كأنهم أفعوان حول أفعوان وهو تشبيه مرسل

كورس التجار: الرجلان الابيضان يقتتلان

كورس العبيد: كأن أفعواناً حول أفعوان[3]

نجد توماس قد شبه سولارا كأنها روح أمرأة بيضاء في إهابها وهو تشبيه مرسل مفصل:

توماس: جميلة كان روح أمرأة

بيضاء في أهابها[4]

1محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٨٨).

2محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٩٤).

3محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٩٦).

4محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٩٩)

في صورة مبسطة شبه لنا الشاعر على لسان مارك الجارية مثل الشمعتان في الطول والوانها منتفضة والأخرى سمينة مثل البقرة ثقيله مثل جذع الشجرة تشبيه مرسل مفصل في كل منهما:

مارك:

وحسنت في ناظرى جاريتان

أولاهما طويلة.. ولدنة..

كأنها حين تسير شمعدان..

منتفض الالوان..

أو بنت سلطان عظيم الشان..

وهى وأن لم تتجاوز اثنتي عشرة سنة..

متزنة...

وكانت الاخرى قصيرة سمينة..

بطيئة كبقرة..

ثقيلة كجذع شجرة[1]

ب/الصورة المركبة: تظهر هذه الصورة الايحائية في تصوير الفيتوري لكورس الموتى الذى استنطق الريح والشمس والكون وهما يطرقان أبواب الموتى متسألين عن الريح التى تحرك فوق الأرضى قوائمها البيضاء وهذا استفهام انكارى واستعارة مكنية "الريح العرجاء" وعن الشمس المشدودة التى سقطت في قاع الكون:

كورس الموتى:

صمتا..صمتا من هذا الطارق أبواب الموتى؟ ياهذا الطارق،من أنت؟

أتكون الريح تحرك فوق الأرض قوائمها البيضاء

ما شأنك أيتها الريح العرجاء بنا؟

ما شأن الريح

ما شأن الريح..

أتكون الشمس المشدودة

سقطت في قاع الكون

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٥)

أيكون الكون؟

أيكون الكون؟[1]

وفي تشخيص آخر يصور لنا الشاعر الغابة أحشاء تتلوى وأن أشجار الغابة قد هرمت وأن نار القرصان قد رقصت وفيها استعارة مكنية:

كورس الموتى: وتلوث احشاء الغابة

صرخت فجأة

واصفرت أشجار الغابة

هرمت فجأة

وتعالت راقصة نار القرصان

وتساقطنا قتلي..

وتساقطنا جرحى

وتساقطنا أسرى

وفي هذا السور يصور لنا ادجار بأن أحلامهم خرقاء

ادجار:

لاجدوى لا جدوى

لن تنجيكم أحلامكم الخرقاء[2]

في هذه الصورة يشبه الشاعر السف كأنه سوط يجلد به الجارية سولارا وهى استعارة تصريحية:

شارلي:

(صائحاً) أسكتوا..

أئتوني بتلك الجارية

لاجلدنها بهذا السيف وهي عارية[3]

تظهر هذه الصورة في إعجاب توماس في الجارية سولارا التى سحرته في ليلة وقتلته في قبلة وأن قلبه قد انفضح مطالباً له بأن يثبت ولا يرتعد وكأن بحر من النعاس قد غسله وهى استعارة مكنية:

---

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٨٠).

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٨١).

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٩٥)

توماس: (في دهشة) حسناء زنجية شبة سماوية

كورس العبيد: أكرمتا داراً..

توماس: السحر في ليلة.. الموت في قبلة..

كورس العبيد: لم تعرف العارا..

توماس: (لنفسه) يا قلب توماس أتئد..

تفضحني لا ترتعد..

كأنما يغسلني بحر نعاس[1]

ج/الصورة العنقودية: وفي هذه الصورة نجد الشاعر قد صور لنا أفريقيا وكأنها كوخ مهجور ووجهاً مذعور وبين خطاه وأفريقيا أسوار منتصبة واسفار طويلة كما صور لنا أن للخنجر طعم وأن للعار طعم وهى "استعارة مكنية" وأن أفريقيا مفقودة ليل ونهار حيث شبيه أفريقيا "بكوخ مهجور" وهو تشبيه بليغ:

كورس الموتى:

يا أفريقيا.. يا كوخى المهجور

يا أفريقيا.. يا وجهي المذعور

سأكون بعيداً عنك.. بعيداً عنك

وتنتصب الأسوار

ما بين خطاي وبينك.. يا أفريقيا

وتطول الاسفار

لكنك حتى طعم الخنجر

حتى طعم العار..

في قلبي.. في عينى..

يا افريقيا المفقودة.. ليل نهار

ونظل نسير..

ومياه النهر تسير

وشموس الأفق تسير

وتراب الأرض يسير[1]

---

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٩٨)

نجد الشاعر في هذا الصورة الشعرية يصور لنا على لسان ادجار بأن الصمت له أنياب سود وأظافر وهو كافر يدميه ويخنقه وهى استعارة مكنية:

إدجار:

الصمت له إنياب سود وأظافر
هذا الصمت الكافر..
يدميني.. يخنقني[٢]..

وعلى لسان سافو يصور لنا الشاعر أن يغرسه في الأرض بذرة وأن يسقطه في فم الأرض قطره وأن ينثره في روابها ورقة وكلها استعارات مكنية:

سافو:

أغرسي في أرضي بذرة
أسقطني في فمها قطره
أنثرني فوق روابها ورقة[٣]

نجد الشاعر قد شخص لنا على لسان سولارا لأن الأمطار سوف تحزن وأن الأنهار سوف تبطئ وهى استعارة مكنية:

سولارا:

ستحزن الأمطار وتنحني الأشجار
وتبطئ الأنهار.. لأنكم لم ترجعوا
وكل شئ حولكم.. يخبرني بأنكم لم ترجعوا[٤]

قد صور لنا الشاعر على لسان شارلى وكأن للسوط صوت يزحف في دينج العبد ويحفر في فمه مجرى علي سبيل الاستعارة المكنية:

شارلي: (يجلده بسوطه)

سوف ترى إذن
لعل صوته يزحف في دمك
يحفر مجراه إلى فمك[٥]..

---

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٨٤).

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٨٦).

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٨٧).

4 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٩٤) .

5 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٠١) .

تظهر هذه الصورة الموحاة للضفدعة التى لها حذاء والبجعة الملك الذى راقد في سريرها وأن المشاعر قاسية وسقيمة ومبقعة القيم ممزقة والشهوات نزقة وكلها استعارات مكنية:

أحد كورس التجار: (يشير إلى واحد منهم)

الفيل يلقى جسمه تحت حذاء الضفدعة

والبجعة..

على سرير ملكها مضطجعة..

وقسوة المشاعر السقيمة المبقعة..

والقيم الممزقة..

والشهوات النزقة..

فكهذا نحن[1]..

نجد الشاعر على لسان سولارا صور لنا الريح تهب وهى جالسة في فرع والرعد يبكي في دمها كما صور لنا على لسان إدجار لأن السواد عبقرى وأن في عينيه جوع وعطش علي سبيل الاستعارة المكنية كما ان هنالك تشبيه بليغ في(جفون عيني وسادة ووجنتي سجادة).

سولارا:

تهب جالسة في فزع

الرعد يبكي في دمي..

الرياح ملء شفتي..

أكاد أن يغمى على.....

ثم دنا مني خطوتين.. وارتعش..

ومد في مذلة يده..

وكان في عينيه جوع وعطش..

اذهب إليهن فأنهن أولى بك..

ادجار: ايتها المليكة المقدسة..

اتيت ضارعاً إليك..

تحت جلال قدميك..

---

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢١١) .

جفون عيني وسادة..

ووجنتي سجادة..

ادجار: ايتها المليكة المتوجة

في عرشك العارى

مليكة الزنبق والنار

العطر والجمال والسكون

والحب حيث تكون[1]

في هذه الصورة يظهر اجوى اله البحار الذى يمشى في موكبه الرهيب وهى يمتطي مركبة اللهب التى يسوق بنفسه وخلفه وزيره المهيب مفجر البروق والرعود وأن للرياح قرون حمراء وسحابات السنين واقفة تمشي وئيدة الخطي علي سبيل الاستعارة المكنية:

الحارس الثاني: (بتهكم) هل تنطقون أو تضربون؟

العبد الأول: (بعناد) ذلك "أجوى" صاحب الرياح

في موكبه الرهيب ممتطياً مركبة اللهب..

العبد الثاني: يسوقها بنفسه..

العبد الثالث: وخلفه وزيره المهيب..

مفجر البروق والرعود..

الحارس الأول: (مرتعداً) اخرسوا.. فأنكم تخرفون..

العبد الأول: انظر فقد تماوجت قرونها الحمراء..

حتى سحابات السنين الواقفة..

تحركت..

العبد الثاني: تمشى وئيدة الخطى[2]..

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢١٦-٢١٧) .

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٣٧).

د/ الخصائص التصويرية والأسلوبية في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

١-الصورة تدفع بالدراما: وتظهر تلك الصورة في الحوارالذى دار بين مارك وادجار والحكاية التي حكاها عن دما كان في السفينة وحسنت في ناظريه جاريتان وكيف أنه نام معهما الاثنان عندما فاق من سكرته وجدهما الأم وبنتها:

مارك: (بلا مبالاة) لو شئتما فسوف احكي لكما حكاية..

كنت أنا شاهدها في هذه السفينة..

وكانت الشحنة ألفى ذكر من العبيد الأقوياء

وثمانين امرأة..

وحسنت في ناظري جاريتان..

أولاهما طويلة.. ولدنة..

كأنها حين تسير شمعدان..

منتقض الألوان..

أو بنت سلطان عظيم الشأن..

وهى وأن لم تتجاوز اثنتي عشرة سنة..

متزنة..

وذات شقهة ملونة.. (ضحك)

وكانت الأخرى قصيرة سمينة..

بطيئة كبقرة..

ثقيلة كجذع شجرة (ضحك)

وذات ليلة أفقت بعد سكرة مفتخرة..

فلم أجد بجانبي التي أتيتها..

هل تعلمون أين كانت حينما وجدتها؟

شارلى: (بفضول) أين وجدتها؟

مارك: في حضن أمها؟

شارلى: ومن تكون أمها؟

مارك: الأخرى[١]..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٥-٢٢٦).

٢-الاعتماد على الحدس: كذلك يظهر في حديث ادجار مع مارك وشارلى كأنه نائم واصفاً لها نصف امرأة بيضاء ولها عطر خرافى مثيل وتلبس تاج وكأنه قد جن بها:

مارك: قل أى شئ (ادجار يقف .. يتحرك كالنائم) [١]

شارلي: (يتابعه) سحرته الجارية.. (ادجار يحدث نفسه)

يكلم الهواء.. يضحك كالمأخوذ في غباء.. في كبرياء يا له من كبرياء..

ادجار: (فجأة) قف.. أيها الأبيض..

لن تلمسني..

شارلي: أكاد أن اصعق.. ادجار استحال بهلوان.. أسامع يا مارك؟

مارك: (بدهشة) يا للداهية.. ادجار..

شارلي: لا توقظه..

مارك: (بعطف) أيها الفتى المسكين..

شارلي: (بحقد) أنها هيه..

ادجار: (مستمراً في حالته)

ومن أكون الآن؟ نصف امرأة بيضاء؟ نصف سيدة!

ليس لعطرك الخرافي مثيل..

إذ تلبسين التاج فوق رأسك الجميل..

وتصبحين زوجة الملك..

عبدك يا سيدتي أنا..

أنا الملك.. أنا الملك..

(يلتفت حوله.. شارلي ومارك يراقبانه)

كأنني جننت[٢]..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٧).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٨).

ويظهر في حديث شارلى مع مارك بعدما هدأت العاصفة التى ألمت بهما وتوهم شارلى بأنه مات محدثاً نفسه عندما سمع دبيب خطى مارك اعتبره حارس النار فتحدث معه:

(تهدأ العاصفة رويداً رويداً..الأصوات تتلاشى نهائياً– يسود صمت وظلام.

نسمع أنينا مكتوماً.. يحدد لنا موقع شارلي)

شارلي: (متوهماً أنه مات)

يا رحمة الله علينا..

نحن موتى لم نعد نملك شيئاً في يدينا..

كانت الدنيا لنا ثم اختفت حيث اختفينا..

(يسمع دبيب خطى مارك فيهمس لنفسه)

حارس النار أتى فلأستعد.. (يلتقط أنفاسه)

أيها الحارس لا اطمع في الجنة..

فالجنة مثوى الصالحين..

الشرفاء الطيبين..

وأنا كنت كما تعلم .. وغداً أي وغد..

كنت نخاساً وضيعاً من وضيع..

وخليعاً من خليع..

ويسوع

كان في مرآتي العميل تمثالاً سجيناً في كنيسة[1]

مارك: تبت يا شارلي؟

شارلي: (مرتجفاً) لقد تبت..

مارك: وان نحن أعدناك إليها مرة ثانية؟

هل ستتوب؟

شارلي: سأصلى..

مارك: ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو طيب القلب.. نظيف اليد..

مارك: ايه.. ثم ماذا؟

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٤٣).

شارلى: وسأغدو مخلصاً لامرأتي.. (مارك يقهقه)

مارك: يا للكذوب

أنت لن تخلص إلا لصفاتك..

وملذات حياتك..

٣- الالحاح علـى معـانى معينـة في مسـرحية سـولارا: ومن الخصائص الأسلوبية الإلحـاح علـى معـاني المعينـة مثـل التكرار كلمـة الحـب واسـتخدام المترادفـات لا يرجـع لا يتورع كما صور لنا أن هنالك جبال من وحل فـي عينيها وأنها تلد النـار الميتـة والاحقاد والرعب وأنها أفعى نهر منبوذة:

الكورس:

(مستنكراً) الحب.. الحب.. الحب.. الحب.. الحب

لا يخجل مثلك .. (تتبعها أخرى)

لا يتورع مثلك.. (تتبعها أخرى)

شئ كجبال من وحل في عينيها (تتبعها اخرى)

داست دم زنجى (تتبعها اخرى)

خنقته بكفيها (تتبعها اخرى)

تلدين النار الميتة..

لن تلدى غير الاحقاد.. وغير الرعب

يا افعى النهر المنبوذة

يا منبوذة..

لم لا تلدين الآن؟

لديه الآن..

ضعيه الآن

هذا السم المتجمد في ثدييك

ضعيه الآن ... ضعيه الآن

ضعيه الآن[1]

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٦٠-٢٦١).

٥/ التراكيب اللغوية للصورة في مسرحية "سولارا" للفيتورى:

١- المساحات البيضاء: وفي المساحات نجد من خلال حديث توماس وشارلى عن دينج الذى لا يتكلم:

توماس: (يتأمله ضاحكاً)
مراهق مازال

شارلي: نصف آدمى.. هل لك اسم

كورس التجار: اسمه العبد

كورس العبيد: اسمه دينج

شارلي: تكلم..
ياايها الاخرس كالظلمة..
عيناك..
تقولان كثيراً
(يهز بغضب)
لاتزدنى غضباً..

كورس التجار: اضحك .. تبسم أو تألم..

كورس العبيد: ليس بخائف.. وليس ابكم
لكنه لن يتكلم..

شارلى: (يجلده بسوطه) سوف ترى اذن
لعل صوته يزحف في دمك
يحفر مجراه إلى فمك..
(دينج يقع على ركبتيه.. يظل متشحاً بصمته)[١]

ومن مسرحية سولارا نجد عدد كبير من النقط والمساحات الخالية فبعضها يعنى أفكاراً غير مكتملة وله دور في النص المقروء فنجد دينج يدعو بأن يترك صوته مخنوقاً لأن هذا الصوت يعذب روحه وأن عاره لا يغسله كل مياه الصمت ولا يستطيع أن يقول ما

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٠٢).

صنعت أخته سولارا معبودتهم وهى حبلى من الرجل الأبيض وتقول عارى في بطنى ولكن الكورس يسأل عما في قلبها:

دينج: تتشقق تحتي الأرض.. دعيه مخنوقاً
مخنوقاً .. هذا الصوت..
يعذب روحي هذا الصوت.. (يهوى على ركبتيه)
سولارا: أنا عارك..
دينج: عاري.. من .. من يغسله؟
لن تغسل عاري كل مياه الصمت
سولارا: اركلني.. ابصق في وجهي..
ابصق في وجهي حتى الموت..
اقتلني أنت..
اقتلني أنت..
الكورس: سولارا.. سولارا
دينج: (ينهض مكتئباً ويلف حولها) سأقول لهم
سولارا: ياويلي.. ياويلي..
دينج: لا .. لا.. سأقول لهم ..
أأقول لهم اختى.. معبودتهم..
حبلى.. حبلي
لا أقدر.. لا أقدر .. لا..
سولارا: (تتوجع) عاري في بطني..
الكورس: لا نسأل عما في بطنك..
بل نسأل عما في قلبك..
(تلتفت فلا ترى شيئاً)[١]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥٦-٢٥٩).

٢-تركيب الجملة: وفي تجربة الفيتوري في مسرحية سولارا أمكن الوصول إلى نوع الجملة المستخدمة في هذه المسرحية ونوع الفعل ونوع الرابط والنتيجة من هذا كله أن الكاتب الدرامى في تعامله مع الجملة انما يتخير نوعاً بعينه من الجمل ونوعاً من الفعل ونوعاً من الرابط يقدم له الصورة التى يبغى أن يوصلها إلى المتلقى:

المنظر الأول من مسرحية "سولارا" أحزان أفريقيا للفيتوري

نوع الكلمة			نوع الجملة		نوع الفعل		
اسم	فعل	حرف	جملة اسمية	جملة فعلية	مضارع	ماضى	أمر
٣٤٤	١٢٠	١٥٩	١٩	١٠٢	٧٥	٢٢	٢٣

ومن خلال المنظر الأول من مسرحية سولارا نلاحظ تغلب الجملة الفعلية من حيث العدد على الجملة الأسمية في حين بلغت الجملة الفعلية"١٠٢" نجد الجملة الإسمية "١٩" كذلك نجد للفعل المضارع أثره في الدراما فالدراما هى لحظات المواجهة بين الجمهور فالفعل الماضى لايقدم إلا أحداث ميتة فقدت حركتها وفعل الأمر يجنح إلى المباشرة والتقريبية أما الفعل المضارع فإن الدراما تحتضنه وتخصه بالتميز والخصوصية وكذلك كان الفعل المضارع عند الفيتورى من خلال المنظر الأول لمسرحية سولارا والمنظر الثانى مسرحية عمر المختار حسب الجدولين أعلاهماعدد الفعل المضارع "٧٥" في حين أن الفعل الماضى "٢٢" وفعل الأمر"٢٣" في مسرحية سولارا.

٣- العطف: وحروف العطف تقوم بدور المواد اللاصقة واستخدامها بكثرة يدلل على حشد الصور والواو تساعد في المواقف الدرامية وتقوم بتقديم الصور و خلق الموازنة ففي حديث هذه العرافة من مسرحية سولارا تبين العرافة للبنت حق الاسياد عليهم فهم أن شاءوا شئنا وإذا امروا اذعن وتكون المرأة غاسلة ومربية وتشيل دلاء الماء وتوقد النار وتسقى الثور وتكنس أرض حظيرته وتنظفه:

العرافة: يا بنتي هذا حق الأسياد علينا..

أن شاءوا شئنا

وإذا أمروا أذعنا ..

وتكون المرأة منا، غاسلة، ومربية..

وتكون امه...

وتشيل دلاء الماء قبيل الفجر

وتوقد نار القدر وتسقى الثور..
وتكنس ارض حظيرته، وتنظفه
ثور السيد مثل السيد مخدوم حتى القبر[1]..

المبحث الرابع

أ/الصورة في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

أ/الصــورة البســيطة: التي شبه غرازياني فيها الثوار كثعالب الصحراء التي تقتحم المعسكر في كل حين وانه سوف يشتري راس زعيمهم بالمال وفي هذا تشبيه مرسل مفصل:

غرازياني: سأحرق دورهم وخيامهم
وأسمم الآبار، والأنهار في الجبل اللعين
كانوا يرون الموت افضل
كثعالب الصحراء تقتحم المعسكر كل حين
الموت أو شرف الحياة
وقد يكون الموت اسهل
يا سيدى الجنرال
أمهلني ثلاثة اشهر
وسأشترى بالمال رأس زعيمهم

وفي الحديث الملازم عن ثوار ليبيا شبه رصاصهم كالمطر وكيف أنهم قطع عليهم الطريق وهو تشبيه مرسل مفصل:

الملازم: يقطعون علينا جميع الدروب
وسال رصاصهم فوقنا كالمطر
وصمدنا لهم ساعتين
ولما تكشفت المعركة
عن كلا الجانبين
كنت ملقى جريحاً[1]

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥١).

وفي حديث الجندى الثانى عن العجوز العمياء التى شبهها بالذئبة الماكره وهى استعارة تصريحية وشبه مجيئها كل يوم مثل الرحى الدائرة وهو تشبيه مرسل مفصل:

الجندى الثانى: لاتسخرى تقدمى.. قلت من اين؟

(تكون قد اقتربت فيتأكد من شخصيتها)

ايتها الذئبة الماكرة

كل يوم تدورين مثل الرحى الدائرة

أو لم تتعبي؟[2]

وفي هذا التشبيه شبه لنا عمر المختار مثل الجبل الأخضر في الشموخ والصمود:

صوت رجل: شامخ الجبهة مثل الجبل الأخضر

صوت آخر: إنه عمر

نحن خذلناه.. تركناه وحيداً وشريداً

نحن أسلمناه راضين إلى أعدائنا

لو أننا اخترناه لانتصرناه وانتصر[3]

شبه لنا عنق مساعد الجلاد سمين مثل عنق الثور وهو تشبيه مرسل مفصل:

مساعد الجلاد: (متململاً) عنقي..

الجلاد: سمين مثل عنق الثور

مساعد الجلاد: اوشك أختنق[4]

ب/ الصورة المركبة: في هذه الصورة التى اتت على لسان العجوز التى صورت هؤلاء المشنوقات ولقد أكلتهن نار الهجير و المجاعة على سبيل الاستعارة المكنية:

العجوز: سيخجلن من رؤيتي (بحرارة) غير أنى واثقة

أنهن سيخجلن عني

سيعذرني حين يعرفن سني (بأسف) البريئات

آه.. كأني بهن وقد أكلتهن نار الهجير ونار

---

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٧٠) .

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٨٥).

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٩٤) .

4 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٤٠٠) .

المجاعة.. قلبي عليهن.. كيف تحملن تلك الفظاعة..

(تتملس المخلاة) عندي لهن قليل من الماء والخبز[1]..

وفي الحوار الذى دار بين أم سلمى وعمر يصور لنا كيف أن الخصم يمد لعمر الحبالا وإذا قتل كأنهم قتلوا الإرادة والنضالا ويصور لنا عمر بأن الثورات تولد وليست تموت وتملأ الدنيا رجالا وفي هذا تشخيص في مد الحبالا وقتل الإرادة والنضال وولادة الثورة وهى استعارة مكنية:

ام سلمى: (باشقاق) واخشي عليك الغدر لا أخشى

القتالا (بتوسل) بربك لا تتم فالخصم صاح

يمد إليك يا عمر الحبالا.. ولو أسروك، أو قتلوك ويحي إذن

قتلوا الإرادة والنضالا[2]

يصور لنا على لسان عبدالسلام الذى فاجاءه العدو بناره تذكروا الثوار تراب ليبيا فجددو عزائمهم "استعارة مكنية" وشدو عليهم إلا أن مات آخرهم وذهبوا وغربان الدجى تتعاهم:

عبد السلام: فأجانا العدو بناره حتى لقد كدنا

ولكنا تذكرنا ثرى ليبيا فعاودنا

وجددنا عزائمنا.. وشددنا

عليهم، ثم قربنا وأبعدنا

إلى أن مات آخرهم فغادرناه

وغربان الدجى تنعاه[3]

ومن التركيبات اللغوية نجد الحوار الذى دار بين الجنود والشيخ المسن كيف أن الاجابة تكون في البندقية وأنهم خائفين من الخوف مكرراً ذلك متسائلا عن تسمية ما هم فيه وهو استفهام انكارى:

الجندي الثاني: (من بعيد) هه..

الرجل الثالث: يقول الإجابة في هذه البندقية

الجندي الأول: أني أرى أنكم خائفون من الخوف

الشيخ المسن: أشهد أن الخطيب الصفيق يقول الحقيقة

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٤٧)

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٥٢).

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٥٥).

الرجل الثالث: أنحن نخاف من الخوف

الشيخ المسن: يا عمرو لا تتعجل وماذا تسمى الذى نحن فيه[1]

وفي وصفه للرجل الحليق لأنه هو الذى أوقعه في هذه الورطة وأن الحجر الساقط لن يخدش وجه الشمس ووصفه بأنه فأر الحظيرة النتن الذى يقبض الثمن وراء السجن وهى استعارة مكنية:

صوت الرجل الحليق: (ساخراً) أنت قد اوقعتنا في هذه الورطة..
فاهدأ واطمئن

صوت رجل: الحجر الساقط لن يخدش وجه الشمس
يا فأر الحظيرة النتن..

آخر: حتى وراء السجن تقبض الثمن[2]

ج/الصورة العنقودية: في هذه الصورة توصف سلمى الحلم المفزع مثل الوحش الكريه الذى داس صدرها ومثل الشئ الفظيع الذى تهالك فوقها ثم راحت تغطى كرامتها وهى ميتة بيديها على سبيلها الاستعارة المكنية:

سلمى: كانت كمن أبصرت حلماً مفزعاً.. شعرت أن
وحشاً كريهاً يدوس على صدرها..
فأزاحته خائرة.. أبعدته فلم يبتعد..
كان شيئاً فظيعاً.. فظيعاً.. ولما تهالك من
فوقها الشئ راحت تجس الجراح.. تغطى
كرامتها وهى ميتة بيديها[3]

من خلال هذه الصورة التى أتت على لسان المنصور كيف كانوا يدفعون الخذلان ويقولون لحرب الجوع كفى وكيف أتت الأنباء كريمة لهم من زعيمهم عمر المختار فكانت باب كل رجاء كلها استعارات مكنية:

المنصور: وأنت بمصر حينئذ وراء مواقع الأعداء وكنا ندفع الخذلان بالكفين والإغراء

---

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٨١).

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٩٤).

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٤٩).

ونوشك أن نقول كفى لحرب الجوع والإعياء وإذ بوريقة مصغرة مخبوءة
بدهاء تجئ بها إلينا من لدنك كريمة الأنباء لقد كانت
رسالتك الصغيرة باب كل رجاء[١]..

وفي حديث الجنرال في نفسه كيف صور لنا الحقد الذى قد ملا قلبه وأن الجثة البالية لا تطفئ الظمأ المستبد بجنبه وما أروعه وهو يخجل في قيده:

الجنرال: أيها الجنرال العجوز
لقد أكل الحقد قلبك، والجثة البالية
لا تروق لعينيك
لا تطفئ الظمأ لمستبد بجنبك (يحلم)
ما كان أروعه وهو يخجل في قيده
والدماء تلطخ جبهته العارية بينما أنت تجلس فوق منصتك العالية[٢]

وفي حديث الجنرال تتجلى الصورة المركبة العنقودية عندما يسجن الثوار في القليل الأقل من الأرض حيث يبيض الوباء وتعوى المجاعة وتكاد عينيه توصف فكرته بالفظاعة:

الجنرال: في القليل الأقل من الأرض
حيث يبيض الوباء وتعوى المجاعة
بعد المجاعة، بعد المجاعة (لحظة صمت)
أراك تجهمت.. توشك عيناك أن
تصفا فكرتي بالفظاعة (بجنون)
هل قلت في السر يا للفظاعة
لاباس.. هذا يؤكد لى أنها فكرة عبقرية[٣]

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٥٣).
٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٦٦).
٣ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٧٢).

د/ الخصائص التصويرية والأسلوبية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

١- الصورة تدفع بالدراما: ومن خلال حديث سلمى وتصويرها لتلك النساء المعلقة في العواميد من اعناقهن وتصور لنا أيضاً كيف أن الرياح تروح وتغدو بهن وسيقانهن تهتز واوجههن تحدق فيها وافواههن تسيل الدماء وتضحك وكانت صورة درامية مجسدة في تعبير سلمى:

سلمى: عشر نساء هناك بغير ثياب
معلقة في العواميد اعناقهن
تروح وتغدو بهن الرياح
فتهتز سيقانهن (تلتصق بها خائفة)
وحيث تلفت أبصرت أوجههن..
تحدق في، وأفواههن تسيل دماء وتضحك
(تنفجر) أفواههن
الحزينة كانت تسيل دماء وتضحك

العجوز: سلمى لك الله (تحضنها وتربت على شعرها)

سلمى: حينئذ خفتُ خفتُ عميقاً ولم أبك..
رحت أحدق فيهن خائفة، ثم مدت يديها امرأة..

العجوز: (بحنان) إنه الخوف صورها لك.. سلمى هو الوهم..

سلمى: ما كنت واهمة.. وكنتُ.. كنتُ محدقة حين
راحت محركة في الهواء يديها..
وكنت أراها بعينى توشك تفعل شيئاً وتفشل
ثم تعود تمد يديها ببطء لتفعل شيئاً وتفشل..[1]

٢- الاعتماد على الحدس: ويظهر ذلك عندما حكت سلمى عن الحلم المفزع الذى روته هذه المشنوقة كأن وحشاً يدوس على صدرها وشيئاً فظيعاً تهالك فوقها فحاولت أن تغطى كرامتها بيدها وهى ميتة:

العجوز: أأدركت ما هو

سلمى: كانت كمن أبصرت حلماً مفزعاًَ.. شعرت أن
وحشاً كريهاً يدوس على صدرها...

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٤٨).

فأزاحته خائرة.. ظابعدته فلم يبتعد..

كان شيئاً فظيعاً.. فظيعاً.. ولما تهالك من

فوقها الشئ راحت تجس الجراح.. تغطى كرامتها وهى ميتة بيديها[1]

٣- الالحاح على معاني معينة: في هذه الصورة التى وردت على لسان ماركو وهو يغنى بأن لون عينيها هو الزرقة والسماء زرقاء وروح الشمس زرقاء ولون البحر أزرق نلاحظ الالحاح على معنى واحد هو الزرقة:

ماركو: (ماضياً في غنائه)

لان لون عينيها هو الزرقة..

فالسماء زرقاء

وروح الشمس زرقاء

ولون البحر ازرق[2]

٥/التراكيب اللغوية للصورة في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

١-التراكيب المتناقضة: نجد في هذه الصورة تراكيب لغوية لها سمات تدل على التركيبة الدرامية في أفعال الأمر المتناقضة تزحزحوا.. استحوا.. اجتهدوا..تحركوا.. وبعضها مسبوق بلا نهي لاتشتكوا.. لاتقفوا.. لاتقعدوا.. لاتضحكوا

الحارس: (يهوى عليهم بسوطه)

تزحزحوا.. استحوا..

اجتهدوا.. تحركوا.. لا تشتكوا..

لا تقفوا.. لاتقعدوا.. لا تضحكوا..

سمعت كل ما تهامستم به

ابتعدوا.. ابتعدوا[3]..

٢- المساحات البيضاء: وفي مسرحية عمر المختار هنالك المساحات الخالية التى تقول المعنى وتوضحه وقد تفضح أسلوب المتحدث ويظهر ذلك في حديث العجوز مع الجندى وزهير فيسألها الجندى منذ كم وأنتى عمياء فترد عليه منذ أتيتم هذه البلاد ويتدخل زهير

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٤٩).

2 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٧).

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٣٤).

لكى يشرح ما تقصده فينذره الجندى بالسكوت فتجيب العجوز بأنها كانت صغيرة وعمياء وجئتم ثم (تسعل) وتقوم ثم كبرتم وكبرنا وهى تضحك بدهاء وفي هذا الضحك معانى غير مقرؤه:

الجندي الأول: منذ كم وأنت عمياء.. انطقي

العجوز: منذ أتيتم هذه البلاد

الجندي الأول: ماذا تقصدين..
بهذه البلاد..

زهير: (يتدخل) تقصد..

الجندي الأول: (مقاطعاً) هل أنت محاميها؟
لقد أنذرتك.. اسكت..

الجندى الثاني: لاتزد

العجوز: اعني..

الجندي الأول: استمري

العجوز: قبل أعوام قلائل
كنت صغيرة وعمياء وجئتم .(تسعل)

الجندي الأول: كيف جئنا..اختصري

العجوز: (تضحك بدهاء)
ثم كبرتم وكبرنا

٣- الاستفهام: ومن تراكيب اللغوية هى صيغة السؤال واصراره عليه كما في حديث غرازياني وهو يسخر من مالتيني بأن السؤال الحكيم دليل النباهة ويصفه بالكولونيل المغفل:

غرازياني: (ساخراً) عفواً.. وها أنت مازلت تسأل
أليس كذلك (مستند ثانية بقرف)
سؤال حكيم دليل النباهة يا ايها الكولونيل
المغفل (ضاحكاً)
لما انزعجت (صارخاً)
أما زلت تسأل يا كولونيل

مالتيني: (وقد ارتج عليه) ولكنني[1]..

والاستفهام من التركيبات اللغوية التى تظهر في حديث الجندى عن حصى العجوز ماذا تفعل به مستنكراً وهازياً بأنها تلهو به و تطهوه إن جاعت وتشرب الرمال

الجندي الثاني: حصى؟ (ينحني ساخراً)

وماذا تفعل السيدة العمياء بالحصى؟

الجندي الأول: تلهو به (يضحك)

الجندي الثاني: تطهوه إن جاعت (يضحكان) وتشرب الرمال

زهير: تأدباً.. لاتهزأ بامرأة عمياء يارجال[2]

والاستفهام الذى يفيد السخرية والتهكم هو أسلوب يظهر في الحوار الذى دار بين ماركو وروبرتو عندما يسأله ألم يكن يحب زوجته ويغار عليها مكرراً أين حبه القديم وغيرته ثم يسأله لماذا جاء ومتى ومن أجل ماذا؟

روبرتو: (يكاد يهمس في اذنه)

ماركو ألم تكن تحب يوماً زوجتك؟

ألم تكن تغار؟ أين حبك القديم؟

أين غيرتك[3]؟

٤- **تركيب الجملة:** وفي مسرحية عمر المختار حيث الجملة الفعلية"١٢٩" والجملة الاسمية "٦٠" ومن حيث حركتها وزمنيتها تكون أجدر بالدراما من الجملة السكونية الصامتة وقد تكون الجملة الفعلية لها دور البؤرة في الصورة حيث تدور حولها الجمل الأخرى الجملة الفعلية المركزية لم يوقظ عالمنا هذا العالم "كورس الموتى" من مسرحية سولارا وحولها مجموعة من الجملة الفعلية الاخرى.

وفي مسرحية عمر المختار نجد عدد الفعل المضارع"٧٤" والماضى"٤٠" والأمر "٤٢" فالفعل المضارع له الأكثرية في المنظر الأول من المسرحيتين لأن المضارع هو لحظة حالية هى لحظة المواجهة والتوتر ولحظة الخلق ومضاجعة الزمن.

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٦٢).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢١)

3 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٨).

المنظر الأول من مسرحية "عمر المختار" للفيتوري

نوع الكلمة			نوع الجملة		نوع الفعل		
اسم	فعل	حرف	جملة اسمية	جملة فعلية	مضارع	ماضى	أمر
٤٥٣	١٥٦	٢٤٥	٦٠	١٢٩	٧٤	٤٠	٤٢

٥- العطـــــف: نجد واو العطف وفي حديث الإمام قد تكرر أحدى عشر مرة واستخدامها بهذا الكم يدلل على حشد الصور والأشياء ويساعد على المواقف الدرامية بالإضافة إلى دوره كمادة لاصقة بالكلمات ففي حديث الإمام صور لنا كيف أن سيوف الفضيل وأخوانه كانت أشد وابتر وكيف أن نجدات العدو قد اتت وفاضت روح العمارى والشريف والغزالى ومازال سيف الفضيل يطوق نيرانه ويصول ويرغى ويزبد إلى أن استشهد:

الامام: وكانت سيوف الفضيل واخوانه

الصامدون عليهم اشد وابتر

إلى أن اتت نجدات العدو

وعادت تدور رحى المعركة

وفاضت إلى الله روح العمارى

وروح الشريف وروح الغزالى

ومازال سيف الفضيل

يطوق نيرانهم ويصول

ويرغى ويزبد

إلى أن احاطوا به فاستشهد

يعوضنا الله في الاربعين

وعاقبة النصر للصابرين[1]

1 محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣٢-٣٣٣).

الفصل الخامس
قضية الموت في الشعر المسرحي عند الشاعرين

المبحث الأول: قضية الموت في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

يمكن القول بان فكرة الاصطدام بالحياة والفجيعة في حقيقتها، سمة بارزة في الناتج الفكرى والفني لعبدالله الطيب، وترتبط بهذه الفكرة ظواهر تعد ملامح لهذا الفكر منها ظاهرة "الغضب، والحزن، والموت والغربة". وقد شغل الكاتب بمحاولة نقل هذا الإحساس إلى الناس، حتى ينزعجوا بحقيقة الحياة ومتناقضاتها وليكونوا على وعي بمأساة الحياة، وقد قال صلاح عبدالصبور مفسراً هذه الفكرة "أن الكاتب الذى كان يكتب ليمتع الناس أصبح الآن يكتب ليهز الناس ويزعجهم، لقد كان في بادئ الأمر يكتب لهم ثم أصبح يكتب معهم، ثم أصبح يكتب ضدهم"[1]، وليس معنى هذا أن أفكار الشاعر معدة وجاهزة من قبل ولكنها تظهر من خلال نتاجه الادبى فالأفكار الجاهزة التى تسبق أعمال الكاتب لا تخلق أدباً ولا تصنع أدبياً، والكاتب هو إنسان العصر الذى يعيش الحياة وينفعل بها، ويهوله ما فيها من تناقضات واضطرابات فيحاول إعادة خلقها من خلال أدبه ويجب أن نفرق بين الفنان وبين الإنسان العادى، فللأول حساسيته ورهافته في كشف الحقيقة بل إن مسؤولية قيادة البشر إلى معالم الحقيقة المجردة والتبصير بخصوصيتها أمر يقع أولاً على عاتق الشعراء والأدباء والفنانين وعبدالصبور حين يدرك خصوصية المعرفة، فهو إنما يؤكد على دوره "فما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولاً، وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة عن الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها"[2].

والمحاور التى يدور حولها فكر عبدالله الطيب من خلال فكرته الأساسية "في الحزن التراجيدى" التى اطمأن إليها واعترف بها – كثيرة ومتشعبة، ولكنا نقف أمام بعض المحاور التى دخلت في نسيج البناء الدرامى ونخصها بالدراسة وأهم هذه المحاور محور "موت – الميلاد والحب". ويظهر جلياً في الحوار الذى دار بين جعفر وأبوزكار في أبيات يتحدث فيها بموت كل حى وأن متاع الدنيا قليل وبزوال ملك برامكة سوف يطول الحداد وتفسد الأحوال:

كما يقول في نشيد الافتتاح من (مسرحية زواج سمر):

وكل حي يموت وكل عز يزول

وبلغة المرء قوت من المتاع القليل

1 صلاح عبدالصبور، مدينة العشق والحكمة، طبعة أولى، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة،١٩٧٢م - ص(١٢٧).

2 صلاح عبدالصبور، حياتى في الشعر ، طبعة أولى ،دار العودة ، بيروت ، سنة ١٩٦٩م، ص(٤٩).

ويقول أيضاً: الويل بابغداد إن ملك برمك زال

سوف يطول الحداد وتفسد الأحوال

ويقول **جعفر**: إنى أراه مجيداً ولست بالمتطير

فغننى بيتيه الحلوين في الداليه

إذ يذكر الموت والموت من نصيب البريه

أبوزكار: فلا تبعد فكل فتى سيأتى عليه الموت يبرح أو يغادي

وكل ذخيرة لابد يوماً وإن عمرت تصير إلى نفاد

وفي قيام الساعة في المنظر الثامن نجد جلياً مطاردة ابن ربيع وخادمه لميسون وتهديدها بالقتل حتى قتلها ليعرفا سر الطفل ومن خلال الحوار الذى دار بين الخادم الثانى وكندر مع ابن الربيع وخاقان إنما يطعنان الخادم الأول الذى أراد أن يسحق ميسون ثم يتجلى النفاق عندما يكذب بأن جماعة من النظار قتلوا صاحبه كذلك عندما يقول أنه سوف يحضر أى جثت في الصباح لأن الجثث كثيرة في نهر دجلة وكذلك في محاولة قتل ميسون للمرة الثانية وإن دمها دم شاة وآخيراً تقتل ثم يقتل ابن ربيع خاقان وقد بين لنا عبدالله الطيب في حواشيه بأنه جعل كل مشاهد القتل في مشهد واحد لضرورة الإخراج (لقد إضطرانى الإخراج أن أجعل الجثث في مشهد واحد ولكن هذا لاينبغى إذ كانت المقاتل في مواضع متباعدة)[1].

تقول فيروزة: دونكماها أدركاها * وحية أو ميتة رداها (تختفي)

الخادم الثاني: (وقد أمسك بميسون): أسحبها سريعاً. (يدخل ابن الربيع وخاقان. يطعنان الخادم الأول وهو يحاول أن يسحب ميسون طعنه قاتله يتساقط وهو ممسك بثوبها)

كندر: أقول قتلتها أخبر فيروزة بذلك وأقول جماعة الشطار معها قتلوا صاحبي. فيروزة سمعت صيحتها وأقول لم أقدر على جثتها ولكنها ماتت.فيروزة لا تقبل هذا الكلام. أبحث عن جثتها في الصباح أحضر أية جثة أجدها في الصباح– أعنى جثة امرأة الجثث كثيرة في دجلة كلا ينبغي أبحث الآن عن جثة (يخرج) (يدخل ابن الربيع وخاقان وهما ممسكان بميسون وهى تولول).

ميسون: قتلوني * ذبحوني * أدركوني

ابن الربيع: إنك لم تصبك إلا خدشة طفيفه

1بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م، ص(١٦١).

خاقان: (يضع خنجره على عنق ميسون تهديداً) خنجرى فوق حلقومك تكلمي.
ابن الربيع (لخاقان): أذقها طرف الشفرة يارقيع. أخدشها
ابن الربيع: أخدشها خدشاً يوجع. وأن صاحت مرة أخرى فاذبحها وان أبت أن تتكلم فاذبحها ذبحاً.

من مع الطفل الصغير؟
(لخاقان) ساعد واحداً واثنين وثلاثة وبعد ذلك ...
(لميسون يهددها) أن تتكلم فانحر إن لدي بدرتين هكذا (يبرزهما) والخنجر
أني أعد ... واحدا ... اثنين ...

ابن الربيع (لخاقان): الحق بها ياخاقان سريعاً وأجهز عليها ولا تتركها حتى تموت
الحق بها، حديثها اخشاه * أجهز عليها دمها دم شاه حتى تموت
ميسون: مولاى لن أخونه * والناس يحمدونه
(تقف قليلاً، تبكى يقذفها خاقان بالخنجر في ظهرها فيطعنها طعنة قاتلة، تسقط)
يا .... قتلوني * من حياتي ... حرموني (تموت)
(خاقان يحرك الجثة ويتأكد من موتها. ابن الربيع يتأملها أيضاً)
ابن الربيع: لا تعاهدني (يطعنه طعنة قاضية) كفي بالسيف عهدا
(يموت خاقان) جعفر، والله منذ اليوم أودي
(يدخل يده في القفة ويأخذ البدرات كلها)

إن الوزارة مازالت مهيأة — لابن الربيع وحقا سوف يرقاها
إذا بنو هاشم أعراضها أبنت — فويل من بات بالنكراء يغشاها
ويل لجعفر؛ ويلا لا انتهاء له — وآل برمك، إذفي الخزى دلاها
عما قليل يكب السيف قائمها — ويغمر الدهر بالنسيان ذكراها
بلى، لقد آن أن ينبت دابرها — وأن تولى بنو العباس مولاها
إلى زبيدة أمضى سوف أخبرها — بما رأيت، فهذا فيه بشراها

(يخرج ابن الربيع): (يدخل كندر بعد خروجه)
كندر: سيدتى فيروز قالت تريدها حية أو ميتة. لم أجد جثة ياللمصيبة ماذا ههنا ؟
(يرى جثة ميسون وقفتها) ميتة. قد قتلتها ! – ما أردت ذلك. كل ما أردته أجرحها طفيفاً. مسكينة لابد أحملها بسرعة. هذا أكثر مما كنت أريد. قتلتها

مسكينة، مسكينة. (يخرج يحمل الجثة من باب الدار)[1]

وفي تصوره لمقتل جعفر وآل برمك تتضح الصورة الماساوية التى انتهى بها آل برمك ويظهر ذلك في المنظر الثاني عشر من النشيد الافتتاحي والحوار الذى دار بين هارون والسندى وياسر عندما قيدو جعفر وقتلوه قد اشتعلت نار الاسى الجحيم ولم يجدو له مثيل وبكاه أبازكار وولوت فيروزة وتظهر المأساة عندما طلب هارون أن يرفع رأس جعفر في رمح طويل متهكماً بأن قدره عالى وجليل ثم طلب منه أن يذهبوا برأسه إلى السوق ليخاف الآخرين وأن يسلبوه ويقسمونه إلى ثلاثة أقسام لهارون وللعباسة وللإسلام وأن يطوفوا به بغداد حت يزول الفساد ولكى يعرف الناس أن هارون قد قتل جعفر ووضع أخوه الفضل في الحديد وسجن أبوه يحي ودار على آل برمك دائرة الدمار وأن يؤذن في الناس إن لا يدنون منه وذلك جزاء من تولى وجحد وإليك الأبيات:

جعفر قد قيدوه وفضله جحدوه

أى جحيم لعمرى من الأسى أوقدوه

يا حسرة للورى إذا همو فقدوه

نظيره والله في الناس لن يجدوه

نفسى إليك الفدا لو قد أقيك الردى

بكى أبو زكار وولولت فيروزه

بنى لو نفديك بالنفوس العزيزه

هارون: وارفعوا رأس جعفر فوق رمح طويل

قدر حبيبي جعفر عندي رفيع جليل

وأمضوا إلى السوق الأعظم وأعرضوه للناس

ذلكم سيروعهم وحرمة العباس

واصلبوا جعفر لايزور القبور

إن مصاب جعفر لحدث كبير

قسموه ثلاثة أقسام

لى، لها، للإسلام

ويح نفسى من الذى قد رام

1 بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م، ص(٧٣-٧٧).

طوفوا به وأذنوا في بغداد إن أمير المؤمنين هكذا أراد

حتى يزول الفساد

قولوا ألا إن أمير المؤمنين أصاب جعفراً بسيفه السنين

والفضل في الحديد ويحي سجين

دارت على آل برمك دائرة الدمار

ياساء ما عقبى الدار بعزتى جميعهم في النار

أذنوا في الناس لا يدنون منهم أحد

لايتحدثن عنهم أحد كذاك يجزى من تولى وجحد

عجل بهذا ياسندى

السندى: لبيك أمير المؤمنين (يخرج ومعه الجنود)

هارون: (لياسر): يا غلام * عنق جعفر كيف صنع * حين أحس الحسام

ياسر: سيفي سبق الدم يا أمير المؤمنين سمعت فمه يهمهم بشئ

هارون: ما أنت وذاك * لا أم لك * ويلك ويلك (يخرج ياسر مذعوراً)

دارت على آل برمك * دائرة الخراب

ليسمعن الآن * مؤذنو العقاب (يخرج هارون ومسرور ويدخل النشيد) [1]

المبحث الثاني: قضية الموت في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

ظاهرة الموت في مسرحية أحزان أفريقيا نجد الشاعر قد استفتحها نازاكى المغنى الغير مرئ الذى يطلب من الموتى أن يعودوا فيردو كورس الموتى مستفسراً من الطارق أتكون الريح العرجاء أم الشمس المشدودة أم الكون لماذا يوقظ عالمهم وماذا يريد منهم اى يستجدى موتى مشنقين ومنفيين ومجدودين فلم يبقى لديهم ما يعطونهم لأنهم أعطوا دمهم واعظمهم وجماجمهم ومضوا مقهورين ولايملكون إلا بعض تراب من ماضيهم ولكن نازاكى مازال يطلب منه أن يعودوا فتذكروا كيف أن نار القرصان قد تعاركت راقصة وتساقط جرحى وقتلى واسرى ورؤا وجه السجان فكانت الدنيا احزان فيطلبون من طارق أبواب الموتى بأن ضوضائهم تفزعهم وتقض مضاجعهم فيطلبون منهم أن يرجع ولايحرمهم النسيان ولكن المغنى نازاكى فيناديهم يا احبابى الفقراء القرباء العظماء ويدعوهم باسمائهم الاعمى

1 بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م، ص(١٤٠- ١٤٣).

كافور الاقرع ودودو ومرسال الذى كان عظيماً وهو في الاقلال ويغنون غنية الغربة الأولى لافريقيا المفقودة فوداعاً:

نازاكي: عودوا أنى كنتم..

غرباء كما أنتم..

فقراء كما أنتم..

يا أحبابي الموتى عودوا

حتى لو كنتم قدمتم

كورس الموتى: صمتا..صمتا من هذا الطارق أبواب الموتى؟ ياهذا الطارق،من أنت؟

أتكون الريح تحرك فوق الأرض قوائمها البيضاء

ما شأنك أيتها الريح العرجاء بنا؟

ما شأن الريح

ما شأن الريح..

أتكون الشمس المشدودة

سقطت في قاع الكون

أيكون الكون؟

أيكون الكون

كورس الموتى: أيكون العالم؟

لم يوقظ عالمنا هذا العالم

ماذا يبغي منا

ستجدي موتي مشنوقين

يستجدي موتى منفيين

يستجدي موتى مجلودين

لم يبق لدينا ما نعطيه

أعطيناه دمنا

أعطينا حتى أعظمنا

وجماجمنا..

ومضينا مقهورين

لا نملك إلا بعض تراب من ماضيه...

كورس الموتى: وتعالت راقصة نار القرصان

وتساقطنا قتلي..

وتساقطنا جرحى

وتساقطنا أسرى

ورأينا حينئذ وجه السجان

كانت دنيا من أحزان

يا هذا الطارق أبواب الموتى

ضوضاؤك تفزعنا

وتقض مضاجعنا..

فارجع لا تفجعنا

لا تحرمنا النسيان

نازاكي: يا أحبابي الفقراء

يا أحبابي الغرباء

كنتم أبداً عظماء

كورس الموتى: (ضجة) يدعونا كي نرجع

يا وأبور الأعمى.. يا كافور الأقرع

يا دودو .. يا مرسال .. أو تسمع .. أو تسمع؟

قد كنت عظيماً حتى في الأغلال[1]

عندما خرج أحد العبد عن القافلة محاولاً الهرب فاطلق عليه الرصاص ادجار الابيض وقتله ولكن سافو رد عليه بأن يقتله في أرضه وأن يغرسه بذره ويسقطه في فمه قطرة وينثره فوق روابيها ورقة فيطلب منه شارلى أن يقتله ويقطع عنقه لأن الشفقة قد افسدته ولكن العبد سافو يرد عليهم بأن لعنة أجداده سوف تطاردهم:

شارلي: (أحد العبيد يخرج عن القافلة محاولاً الهرب)

عجباً .. كسر الأغلال

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٠-١٨٣).

يريد يفر..

ابن السوداء (طلقات رصاص)

سافو: (العبد ساقط على مقربة)

لا يا هذا القرصان الأبيض

لن أمضي ..

لن تخرجني منها .. فاقتلني .. أو أقتلك الآن

اقتلني في أرضي..

(يزحف تجاه شارلي والدم ينزف منه .. متحدياً)

شارلي: جن الملعون .. أقتله (رصاصات طائشة)

سافو: اغرسني في أرضي بذرة

اسقطني في فمها ورقة

انثرني فوق روابيها ورقة

شارلي: يا ادجار اقتله .. واقطع عنقه..

ادجار: قد أفسدت العبد الشفقة

خذ .. (طلقة أخيرة في المقتل) [1]

نجد كورس العبيد منادياً لسولارا عندما اشتدت العاصفة مغنياً لسفينة الغارقة موت الإنسان والقدر الساخر والبحر الذى ليس له آخر يذهب ويعود مع التيار والموت في القلاع والريح في القواقع ويطلب من سمكات القاع أن تعود إلى المنابع والأمطار والريح والبرق والنور والنار منادياً الاله اجوي اله البحار ورموزه المجداف والسمك القارب:

كورس العبيد: سولارا.. سولارا (العاصفة تشتد)

(اغنية السفينة الغارقة)

الموت والإنسان والقدر الساخر

والبحر يا ربان ليس له آخر

فاذهب مع التيار

وعد مع التيار

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٦-١٨٧).

اقدار .. اقدار
الموت في القلاع
والريح في القواقع
يا سمكات القاع
عدنا الى المنابع
امطار امطار
الريح عطور
والبرق جسور
للنور والنار
للنور والنار
اجوى اجوي .. اجوى[1]

وعندما هدات العاصفة نسمع أنيناً مكتوماً يحدد لنا موقع شارلى الابيض الذى يتوهم أنه مات فرحمة الله عليه لأنه لم يعد يملك شيئاً في يده بعدما كانت لهم الدنيا بالعبيد ثم اختفوا ولكنه يسمع خطى مارك فيهمس في لنفسه بأن حارس النار قد أتى فليستعد قائلاً للحارس بانه لايطمع في الجنة لأنها مثوى الصالحين الشرفاء الطيبين وهو كما يعلم وغد ونخاس وضيع وخليع وكان يسوع في نظره تمثال سجين في الكنيسة وكان فريسة للخرافات والوهم ولكنه تاب وإذا عاد مرة أخرى سيصلى ويغدو طيب القلب ومخلصة لأمراته ولكن مارك يكذبه وهو لم يخلص إلا لصفاته وملذات حياته:

شارلي: (متوهماً انه مات)
يا رحمة الله علينا..
نحن موتى لم نعد نملك شيئاً في يدينا..
كانت الدنيا لنا ثم اختفت حيث اختفينا..
(يسمع دبيب خطى مارك فيهمس لنفسه)
حارس النار اتى فلأستعد.. (يلتقط انفاسه)
أيها الحارس لا اطمع في الجنة..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٤٢).

فالجنة مثوى الصالحين..
الشرفاء الطيبين..
وانا كنت كما تعلم .. وغداً أى وغد..
كنت نخاساً وضيعاً من وضيع..
وخليعاً من خليع..
ويسوع
كان في مرآتي العميل تمثالاً سجيناً في كنيسة
للخرافات وللوهم فريسة (يتنهد)
يا الهى .. كم انا خجلان من وجه يسوع..
(مارك يكتم ضحكته..)

مارك: تبت يا شارلي؟

شارلي: (مرتجفاً) لقد تبت..

مارك: وان نحن أعدناك إليها مرة ثانية؟
هل ستتوب؟

شارلي: سأصلى..

مارك: ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو طيب القلب.. نظيف اليد..

مارك: إيه... ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو مخلصاً لامرأتي..
(مارك يقهقه)

مارك: يا للكذوب
أنت لن تخلص إلا لصفاتك..
وملذات حياتك[1]..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٣٤-٢٤٤).

المبحث الثالث: قضية الموت في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

نجد أن روبرتو كان خائفاً أن يموت في الغربة لأن الموت في الغربة له كجمجمة في الصحراء ثم تنسى وفي حوار آخر يوضح روبرتو بأنه سئم الحرب ويخاف الموت ورمل الصحراء وجثث القتلى وأنهار الدم القانى و لكن ماركو يحذره بأنه سوف يفقد رأسه إذا لم يصمت كما يخاف البرد الملعون الذى يوشك بأنه سوف يقتله:

روبرتو: والموت في الغربة؟ هل تعرف معنى الموت في الغربة

(ماركو لايجيب)

جمجمة في الصحراء؟ كان اسمها روبرتو؟

أو كان اسمها ماركو..

وتنسى الجمجمة بعد قليل أنها كانت قديماً جمجمة..

ماركو؟ لماذا شيدوا السور؟ وكيف شيدوه؟

هل سألت مرة نفسك؟ هل فهمت؟[١].....

روبرتو: سئمت يا ماركو، ظلام الحرب! والخوف من الموت؛ ورمل الصحراء، وجثث القتلى؛ وأنهار الدم القاني!

أهذا كله من أجل روما!

أم لأن الدوتشي ما يزال عطشان إلى الدماء

ماركو: التزم الصمت.. تعقل.. ربما تفقد رأسك

روبرتو: (وقد اجتاحته قشعريرة برد)

البرد.. ياللبرد.. من أي سماء يهبط الملعون! أنه يوشك أن يقتلني!

ماركو: تشجع.. اصبر. أنه أهون من ان تفقد الليلة رأسك

روبرتو: تؤلمني رأسي[٢]

وتظهر قضية الموت عندما قتل الشاب الضابط الأول بطعنة عندما بلغ به التوتر اقصاه عندما انتزع المصحف من الإمام فوصفه بالكلب الكافر عندما أصابة الطعنة الضابط وهو في حالة النزاع الآخير وكأنه في حمل يقول بانه قتل بطعنة هذا الخنجر

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٩).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٠).

والدم يغسل خنجره وأنهم كلهم قتلوه فلا يرحم فيهم أحد وطلب أن يحرقوهم جميعاً وخناجرهم تثقب جسمه كما يتقلب الشاب على الضابط الثانى فيطعنه ويقتله:

الشاب: (وقد بلغ به التوتر أقصاه) وها هوذا
(يلقى به إلى الأرض ويطأه)
أيها الكلب كافر
(ينتزع الشاب خنجراً من صدره ويهم بقتله.. يلمحه الضابط الآخر)..

الضابط الثانى: حذارك.. خذ منه حذرك.. (صارخاً)
ماريو.. تلفت وراءك..
(يطعنه الشاب في مقتل قبل أن يتلفت)..

الضابط الأول: (وقد أصابته الطعنة يدور حول نفسه متقلصاً في حالة النزاع الأخير)
آه.. لقد قتلوني كأني أحلم.. قتلت بطعنة هذا.. بخنجره
الدم يغسل خنجره.. كلهم قتلوني.. اشنقوهم ولا ترحموا احداً..

أحرقوهم جميعاً.. فقد قتلوني.. آه الخناجر تثقب جسمي..
ألوف الخناجر تثقب جسمي .. آه..
(يسقط قتيلاً.. يكون الشاب والضابط الآخر في صراع مميت..
الإمام التقط المصحف وقبله.. الشيخان
يتواريان ببطء عند منعطف الشارع.. لم يبق إلا الرجل الحليق
الذى وقف متردداً مضطرباً.. لا يتدخل في الصراع.. ينحني على
الضابط القتيل يجس نبضه..
الشاب يتغلب على الضابط الآخر فيطعنه ويسقط متأوها..
يسرع الشاب بالأختباء..
أشعة الشمس تضئ تدريجاً.. الرجل الحليق يركض الآن هارباً[١]..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٤١).

وفي الحوار الذى دار بين سلمى ووالدتهاالعجوز العمياء وقد رأت سلمى صور بشعة للقتلى وحطام البيوت والزوايا ونساء عرايه للدروب ولقد شنقوهن وعلقهن في العواميد بغير ثياب قد ابصرت وجوههن تحدق فيها وافواههن تسيل دماء فخافت سلمى خوفاً عميقاً وكأنه حلم مفزعاً وشيئاً فظيعاً فكان الموت وكان العار ومازلت رمل الصحارى كما كان لم يلتهب بالبراكين ولم ينفجر بالزلازل وتمنت العجوز أن تكون أرض تقاتل أو جيوش تقاتل وتمنت كل الشعوب والقبائل ولكن سيأتى الزمان وسيأتى عمر:

سلمى: كل شئ حطام هناك..

العجوز العمياء: جميع البيوت؟

سلمى: جميع البيوت؟

العجوز العمياء: جميع الزوايا؟

سلمى: جميع الزوايا؟

العجوز: وماذا رأيت كذلك؟

سلمى: قتلى كثيرين (تبكى العجوز..تصمت سلمى قليلاً) أمى

العجوز: قولي

سلمى: هنالك بعض النساء العرايا

العجوز: نساء عراياً على الدرب.. واخجلتاه (تقف)

سنأتى لهن ببعض الثياب خذيني اليهن..

سلمى: (مترددة) لكنهن

العجوز: سيخجلن من رؤيتي (بحرارة) غير أنى واثقة انهن سيخجلن عنى سيعذرننى حين يعرفن سني (بأسف) البرئيات آه. كأنى بهن وقد أكلتهن نار الهجير ونار المجاعة.. قلبي عليهن.. كيف تحملن تلك الفظاعة..

سلمى: ماء وخبز؟ وما من فم يشتهيه

العجوز: سأغضب منك

سلمى: أيشعر من مات بالجوع؟ أو بالخجل

ايملك حق البكاء، وحق الأمل

العجوز: كأنك لم تخبرنى بكل الذى تعرفين

سلمى: أجل.. أنهن.. لقد شنقوهن..

العجوز: يا للجريمة

سلمى: عشر نساء هناك بغير شاب

معلقة في العواميد اعناقهن

تروح وتغدو بهن الرياح

فتهتز سيقانهن (تلتصق بها خائفة)

وحيث تلفت ابصرت أوجههن..

تحدق في، وافواهن تسيل دماء وتضحك

(تنفجر) أفواههن

الحزينة كانت تسيل دماء وتضحك

العجوز: سلمى لك الله (تحضنها وتربت على شعرها)

سلمى: حينئذ خفت خفت عميقاً ولم ابك..

رحت أحدق فيهن خائفة، ثم مدت يديها امرأة..

العجوز: (بحنان) إنه الخوف صورها لك.. سلمى هو الوهم..

سلمى: ما كنت واهمة.. وكنت.. كنت محدقة حين

راحت محركة في الهواء يديها..

وكنت اراها بعينى توشك تفعل شيئاً وتفشل..

ثم تعود تمد يديها ببطء لتفعل شيئاً وتفشل..

العجوز: أأدركت ما هو

سلمى: كانت كمن أبصرت حلماً مفزعاً.. شعرت أن

وحشياً كريهاً يدوس على صدرها..

فأزاحته خائرة.. أبعدته فلم يبتعد..

كان شيئاً فظيعاً.. فظيعاً.. ولما تهالك من فوقها الشئ راحت

تحبس الجراح.. تغطى كرامتها وهى ميتة بيديها

العجوز: سندركها إن تكت حية

سلمى: لم تكن حية قط.. كانت هى الموت والعار..

كانت مجللة بالهوان

وكانت..

العجوز: (ترفع يديها في سخط مقاطعة)

ومازال رمل الصحارى كما كان..

لم يلتهب بالبراكين

لم ينفجر بالزلازل

تمنيت لو كنت أرضاً تقاتل

جيوشاً تقاتل

تمنيت لو كنت كل الشعوب.. وكل القبائل..

ولكن سيأتى الزمان..

سيأتى عمر.. يا عمر.. ياعمر.. ياعمر[١]..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٣٤٦-٣٥٠).

الفصل السادس

القضايا السياسية في الشعر المسرحى عند الشاعرين

المبحث الأول: القضايا السياسية في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

قضية الإنسان المعاصر هي قضية المجتمع، فلقد اندمجت شخصية الإنسان في المجتمع، وأضحى يجد ذاته من خلال الكيان الاجتماعى المحيط به فأضحى يفكر في قضاياه وتخلى عن الجانب "الفردى" لحياته "لقد استشعر ذات يوم في نفسه الالوهة ثم تطامن هذا الشعور فيما بعد إلى أن أكتفى الإنسان من نفسه بالبطل، ثم زال عصر البطولة وقنع بأن يكون إنساناً عظيماً وأخيراً يفقد العظمة فيكون مجرد إنسان، ثم ينتهي به الأمر ألا يكون إنساناً على الاطلاق، وأن يكون وحدة بنائية في كيان أكبر هو المجتمع أن يصبح شيئاً كما قد يقال على لسان نابليون[١] "يعتور الإنسان الحالي رغبة في التغيير وإلحاح على مشكلات عصره"، فهو أبن لهذا المجتمع مهما كان الثمن الذى يدفعه لقاء تحقيق هذه الأمال[٢].

والمسرح وسيلة قوية للتأثير في المجتمع ويجب أن يستغله الكاتب في نشر الوعى والتأثير الايجابى في الكيان الجماعى ولا يجب أن نستهين بهذا الدور فهو خليق به " لايوجد مسرح إلا وكان هادياً، تؤثر المأساة تأثيراً عميقاً في السلوك الاجتماعى، إذ تحرر عواطف المتفرجين الدفينة ... وتساعد الملهاة الجماهير على الوعى بما لاترضاه، إذ تندد بالظلم الاجتماعى، ويخاف الحكام الدكتاتويون منها لدرجة أنهم كانوا يفرضون دائماً رقابة مشددة على العروض المسرحية"[٣].

إن الكاتب لابد أن ينفعل بواقعه، لأنه لايستطيع أن ينعزل عنه أو يهرب من مسؤوليته، وهو مغروس في الواقع مشدود إليه حتى في القضايا الفنية كما يرى د/رجاء عيد في قوله:" في الحقيقة فإن تأثير المجتمع على الفنان يبدو ممثلاً في دفنه مهما تكن نوعية هذا الفن، فالقول بانعزالية الفن بمعناها المطلق من الممكن استبعادها تماماً، فالفنان ملتصق بأمته في كل القيم الفنية من حيث الشكل أو الصياغة أو المضمون أو المعايير الاجتماعية أو الخلقية وسواها"[٤].

وتبعاً لهذا، فإن على الكاتب مسؤوليات نحو مجتمعه، وعليه أن يحدد موقعه منها. لقد كان بريخت عنيفاً حين دعا البروليتاريا إلى "فك القطع التى تتكون منها الآلة التى تعتبر البروليتاريا ترساً لاواعياً فيها، واقناع البروليتاريا بأنها تستطيع أن تشل حركة تلك الآلة ومنها الرغبة في عمل ذلك، كسب حريتها"[٥].

ويقول صلاح في إحدى كتبه "في تاريخ الأفراد بل الأمم منحنيات تتخذ فيها شخصياتها أوضاعاً جديدة إثر اختبارات مصيرية حادة، ولاشك في أن لقاء الشرق بالغرب، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية كان أحد تلك الاختيارات الهامة في تاريخ الشرق العربى. وقد أنعكس هذا الاختيار- أوضح انعكاس- في مسير حياة المفكرين واهل الثقافة لما لهم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأثرات، ولما يملكون من طواعية تتيح لهم التشكل وتبني الأوضاع الجديدة، ولما يملكون بعد ذلك من

1د/ عزالدين اسماعيل، قضايا الإنسان في المسرح، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م، ص(٣١٣).

2د/ محمد محمود رجوبه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"، الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة،العراق ١٩٩٠م، ص (٦٩).

3بيبر آجيه، المسرح وقلق البشر، ترجمة د/ سامية اسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م، ص(١٢٣).

4 د/ رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٧م، ص(٨٣- ٨٤)

5 بيبر آجيه، المسرح وقلق البشر، ترجمة د/ سامية اسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م، ص(١٣٨).

المقدرة على تكوين النظرة الموحدة وعلى رسم شخصياتهم الفردية في إطار جديد يشمل الماضى الذى يعاد تنقيحه وتعديله والحاضر الذى ينظر إليه من جديد والمستقبل الذى يرسم في ضوء التصورات الجديدة بحيث نستطيع أن نقول أن كل أديب أو مفكر لاتكاد تمر به سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد خطط لنفسه، فاهتدى إلى أفكاره الأساسية التى سيظل مخلصاً لها في مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقة التى يسعى إلى حلها من خلال إبداعه مستخدماً شكلاً شخصياً صرفاً"[1].

إذا نظرنا إلى مسرح عبدالله الطيب نجده يمثل الحياة الاجتماعية والسياسية والإنسانية ومن خلال هذه المناظر نجده في القضايا السياسية تحدث عن قصر الخلافة العباسية وقصر وزراء الخلافة العباسية أي البرامكة عن دور الخلافة واصفاً أياها بدار العلى والجلال وهى التى لا تخلو من الشعراء والأدباء والمطربين و الوعاظ الخطاب والزهاد والعباد وأن زمانه مطرد في الإزدهار حتى فاق الملوك والقياصرة في فارس وخدعوا لسلطانه وجوده يشمل الكبير والصغير وكل الناس في بغداد اتباعه وأشياعه يقول في النشيد في نهاية المنظر الأول من (مسرحية زواج سمر):

هاتيك دار الخلافة دار العلى والجلال

فيها الرشيد العظيم إليه تحدى الرحال

يحج عاماً إلى بين الإله الحرام

ثمت عاماً يغزو وينصر الإسلام

وداره ليس تخلو من شاعر أو أديب

أو مطرب يحلو أو واعظ او خطيب

أو زاهد عابد أو عالم ألمعى

وكان يهوى كثيراً مسائل الاصمعى[2]

وقد وصف جعفر وزير الخليفة مكانة الخليفة السياسية في قوله:

مولاى دع زمانك المطرد النماء والزياده يسعد فيه سوقه وساده

زمانك العظيم أوج المجد والحضارة ما أعظم أزدهاره ما أثلت كمثله القياصره

ولا ملوك فارس الاكاسره داراً وابناؤه الماضون ما عرفوا

1 د/ محمد محمود رجوبه، مسرح صلاح عبدالصبور- وتبقى الكلمة١٩٧٠م- مطبعة اولى- دار الاداب – بيروت- ١٩٧٩م،، ص(٢٠).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص (١٥).

عزا كعزك لازهو ولاترف　　　مسترسل السيب لامن ولا سرف

وزانه النبل والإسلام والحسب　　　وائتلفت في هواه العجم والعرب

وأذعن الروم قسرا بعدما طمعوا　　　واسلموك قياد الأمر وارتدعوا

الله ربي وظل الله أنت أمير　　　المؤمنين وإنا كلنا تبع

نداك أفيح يستذرى الكبير به　　　أما الصغير فيمريه ويرتضع

وكم ببغداد من أمثالها نزعوا　　　حباً لدارك قدودوا لو انتجعوا

فناءها ولديها رهبة خشعوا　　　فيها لعمرى لهم رحب ومتسع

فاغفر لها أنها سوقية طمعت　　　شوقاً إليك جميل ذلك الطمع

فانها رمز هذا الناس كلهم　　　والناس منك همو الاتباع والشيع[1]

وقد صدق وصف جعفر له عندما نقض دلير الديلمي عهوده فثأر عليه هارون وقال:

ويل له سبط الخبائث إذ　　　طغى ويل له كيف بغى

يظنني أنى له لن أفرغا　　　لافرغن الآن للمارق الشرير

والدائرات عليه بالهلاك　　　تدور خذ عسكراً يا هرثمه

حتى تصيب ابن الأمه　　　في غمرات الملحمه

تالله لولا الحج قد سرت　　　معك وعزتي إن أفزعك

أو خفت منه مصرعك　　　لتكرهن مرجعك

والأرض وهي رحبة لن　　　تسعك فسر إليه وانكمش

هرثمة: سمعا ويامولاى عش بإذن　　　ربى ساعود ظافراً لاقمعن الكافر

لاخدمن سيدى الجبابرا

ويل لدلير أتاه هرثمه ليكرهن الملحمه[2]

وعن دار آل برمك يصفهم بأن يحي هو وزير الرشيد وقصورهم شامخات ولهم عبيد وحشم واشتهروا بالكرم وهم يسعون إليهم الناس ويتشفوا لهم عند الخليفة كما فعل ابن الربيع وكذلك نجده يوصف لنا جعفر كيف أنتصر في فلسطين وكيف أن الشعراء توافدوا إليه بالثناء مستشهداً بأبيات مسلم بن الوليد يقول:

يحي وزير الرشيد وزينة الأيام　　　وآل برمك طرا همو نجوم الانام

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٦٩-٧٠).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص (٣٣- ٣٤).

قصورهم شامخات لهم عبيد وحشم   قد بلغوا الغايات واشتهروا بالكرم

وأيضاً وصف قصورهم ويقول:

إن القصور التى تلوح ذات اليمين

لسيد الناس يحي ورحمة العالمين

وسيد الناس يحي هو الأغر المشهر

يراه من يجتليه من كل شئ أكبر

وابناه:فضل نبيل وبهجة الملك جعفر

وابن الربيع سعى إليهم يتشفع

إن الكريم متى ترمه باللين يخدع[1]

وفي المنظر الخامس يصور لنا جعفر كيف انتصر في فلسطين بقيادة جيشه كما في النشيد الافتتاحي الذى يقول:

وجعفر كان قاد جيشاً إلى فلسطين

وحين بالنصر عاد وأخضع المارقين

توافد الشعراء منهم صريع الغواني

واسمعوه الثناء جزلاً بديع المعاني

وأطربوه بتلك المجودات الحسان

(هنا يروى النشيد أبيات مسلم بن الوليد الآتية)

كأنه قمر أو ضبغم هصر

أو حية ذكر أو عارض هطل ...

في عسكر تشرق الأرض الفضاء به

كالليل أنجمه القضبان والأسل...

والملك ممتنع والشر متزع

والخير متسع والعدل معتدل

دواى فلسطين من أدوائها بطل

في صورة الموت إلا أنه رجل[2]

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (١٠)، ص(٢٥).

2بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٣٥- ٣٦).

أما عن زبيدة في المنظر السابع وصف لنا وضعها السياسي فهى ابنت جعفر وجدها المنصور وسمعتها مشهورة وكيف أنها في صراع مع جعفر البرمكى الذى إذ غاب نجمه يسطع نجم زبيدة وهى ابنت آل البيت آل هاشم وزوجها أمير المؤمنين وترى أنها أولى بزوجها من آل برمك وأولى بالضيعة والمعشر ولابد لها أن تحتال وتحرض الكتاب والشعراء لينالوا من آل برمك وكانت تعاتب هارون الرشيد وكيف يقرب جعفر ويعتبره أخوه ولم يحجبه عن حرمة العباسة أخته وأصبح منصب جعفر رفيع عند هارون حتى كاد أن ينسبه إلى العباسة وهى تخاف على زوج من جعفر كما في النشيد الإفتتاحي:

زبيدة بنة جعفر وجدها المنصور

من العظيمات حقاً وصيتها مشهور

زبيدة بنة جعفر ذات الجلال الجسيم

تحج عاماً وتغزو إلى بلاد الروم

وفي الكتاب الحكيم كيد النساء عظيم[1]

وعن مكانة زبيدة في القصر تساوى مكانة جعفر كما في قول النشيد:

ونجم جعفر إن غابت زبيدة يسطع

وكذاك نجم زبيده يسطع إن غاب جعفر

وكل من قدماه في الناس لا يتأخر

وقد قالت زبيدة عن نفسها في افتتاحية المنظر التاسع مبينة أن موقفها السياسي في آل برمك وعداوتها لهم وقولها:

أنا أبنة آل البيت من آل هاشم تدين لهم عليا نزارٍ ويعرب

وبعلى أمير المؤمنين وعهده إلى ابنى وقلبي طامح متوثب

وأبصرني لا أملك الأمر كله! تفرد بالسلطان يحي وجعفر

وذلك شر مستطير ومنكر

فهم عنده من سائر أقرب وصار إليهم ملكه اليوم ينسب

والفيت نفسي كالأسيرة ليس له وهم حوله في ساحة المجد مذهب

ومالى من بين المواكب موكب

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٥٧).

وجعفر أدناهم إليه وإنه		لازور عنى نافر النفس أنكب
ومادام حياً أن أنال مرادي		ولن تبلغ الأوج الرفيع عمادي
فذكره هارون الرشيد وصيته		وسيرته أمست تناط بجعفر
زبيدة اولى بالرشيد المطهر		زبيدة أولى بالضيعة معشرى
فجوهرة في لجة العز جوهري		ووجهي كضوء القابس المتنور
ومن طينة العباس سرى وعنصرى
سأحتال في يحي وأحتال في ابنه		وأبغيه ما اسطعت الغوائل والمكرا
وأعمل في ذاك المكيدة والفكرا
سأوعز للكتاب والشعراء		وأهل الغناء والقيان الوضاء
وبعض العبيد ثم بعض الإماء [1]

المبحث الثانى: القضايا السياسية في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

ومن القضايا السياسية نجد هذا الحوار الذى دار بين ادجار وشارلى عندما قال شارلى غداً سوف ترون هاييتى "أرض الحرية" وسوف يروننا ونواياهم الإنسانية وسوف تكون كل الاوطان سواء لذا يطلب من العبيد إلا يسصطنعوا الإعياء ولا جدوى من أحلامهم الخرقاء طالباً من ادجار أن يقفل باب القلعة ويحرق بعض الاحطاب وقد إضاف يوماً لتاريخ عندما اجتازوا بوابة القلعة الكبرى في الخامس من ديسمبر في الساعات الأولى من يوم الجمعة:

ادجار: (وهو يساعد في دفع عبيد المؤخرة لكي يسرعوا بالدخول)
لا جدوى.. لا جدوى
لن تجديكم أحلامكم الخرقاء

شارلي: وغداً سترون هاييتي "أرض الحرية"

ادجار: (من الداخل)
لا تصطنعوا الإعياء
فلسوف تكون لكم كل الأوطان سواء
سترون نوايانا الإنسانية

1 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(٩١- ٩٢)..

(تكون القافلة قد توارت داخل القلعة في الخارج بعض الحراس)

شارلي: (إلى حارس) اقفل أبواب القلعة..

ادجار: أخذ الحراس أماكنهم في أعلى البرج (إلى حارس) احرق بعض الاحطاب ..

أتعرف يا شارلي .. وأضفنا يوماً للتاريخ ..

وكان الموج يغني في السرداب ..

ستانلي: وأغلقنا باب القلعة..

شارلي: (راقصاً) في الخامس من ديسمبر .. في الساعات الأولى من يوم الجمعة..

ثم اجتزنا بوابتها الكبرى[1]..

يتجلى هذا الصراع السياسي بين إدجار وشارلى وكادا أن يقتتلا من أجل امتلاك الجارية الحسناء سولارا وكان كورس التجار وكورس العبيد يشعلان نار الفتنة بينهما عندما أقواهما سينتصر:

ادجار: (غاضباً) دعها فليست بعض ما تملكه..

شارلي: املكها..

ادجار: املكها أنا ..

شارلي: (مغيظاً) قلت ابتعد (مهدداً)

لو اقتربت خطوة ..

ادجار: (مستنكراً) تقتلني ..

شارلي: (مندفعاً نحوه) سأقتلك.. (يتشابكان في معركة بالسيوف)

كورس التجار: الرجلان الأبيضان يقتتلان

كورس العبيد: كأن افعواناً حول أفعوان

كورس التجار: السيدان الأبيضان

كورس العبيد: أيهما سينتصر..

كورس التجار: اقواهما سينتصر..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٨٩-١٩٠).

كورس العبيد: يقتتلان

أيهما سينتصر..

(تتداخل أصوات المجموعتين.. تكون مجموعة العبيد قد اكتمل ظهورها على خشبة المسرح.. ينطلق صوت نفير) [١]

إلا أن تدخل الحاكم توماس الذى تحاكما له وكل واحد يدعى بانها ملكه ولكن حاكم القلعة يندهش لجمالها ويصفها بأنها حسناء زنجية شبه سماويه وقد ارتعد قلبه وبحر من النعاس قد أصابه ولكن كورس العبيد يتهكم به بأن هناك تحت غابة الكاكاو كنز ماس وفضة وقصر من نحاس وسوف يدلونهم عليهم ويذهبوا جميعن ليأخذوه ويتركوا سولارا فهى ليست لاحد ولكن شارلى يزعم بأنه اشتراها بقطعتين ذهب ويريد فيها أربعة ويغضب إدجار:

حارس: (مهرولاً) الحاكم

الحاكم جاء

توماس: (يتقدم مقتحماً) ما الذى يدور هاهنا (نحوهما) قفا قفا قلت قفا(يقف بينهما)

ضعا السيوف جانباً

ادجار: يزعم أنها له..

توماس: لا تغضبا..

شارلي: لكنها جاريتي..

ادجار: كذبت بل جاريتي..

شارلي: أنا..

ادجار: أنا..

توماس: انتظر.. سوف نرى.. (يتأملها) ما اسمك؟

سولارا: سولارا..

كورس العبيد: مكسوة ناراً..

توماس: (في دهشة) حسناء زنجية شبة سماوية

كورس العبيد: اكرمتا داراً..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٩٦).

توماس: السحر في ليلة .. الموت في قبلة ..

كورس العبيد: لم تعرف العارا..

توماس: (لنفسه) يا قلب توماس اتئد ..

تفضحني لا ترتعد ..

كأنما يغسلني بحر نعاس ..

كورس العبيد: يا حاكم القلعة يا توماس ..

هناك نحت غابة الكاكاو ..

كنز ماس ..

كورس التجار: ماذا يقولون؟

كورس العبيد: وفضة وقصر من نحاس

سوف ندلكم عليه

سيروا جميعاً إليه

اغتصبوه

وخذوه ..

ودعوها فهي ليست لأحد

شارلي: (شاكياً) يا حاكم القلعة ..

توماس: كم دفعت فيها؟

شارلي: قطعتين وأريد أربعة

فان يردها تركتها له

وأن أبى فأنني سيدها معه..

توماس: (لادجار)

ماذا ترى؟

ادجار: قبلت ..

شارلي: يا سيدها ..

كورس التجار: (يرفعون كؤوسهم)

نخبك يا سيدها..

توماس: امض إذا شئت بها

(يخرج ادجار وراءه سولارا مغلولة مطرقة الرأس) [١]

وفي الحوار الذى دار بين توماس وشارلى الذى كان أن يقتل عبده دينج الذى اغاظه بالصمت حتى كاد أن يقتله ولكن توماس ناصحاً له بأن العبد أن هلك يخسر روحه ولكن يخسر ماله الذى يملكه و يناوله كأساً من النبيذ ليطفئ بركان غضبه ولكن شارلى في موضع آخر يشير بأن اشترى روح العبد بقطعة من النقود وأنه يرفض بأن يموت وأنه يكرههم جميعاً طالما حلم بأن يصنع من جلدوهم أشرعة تمخر به جزائر اللؤلؤ والياقوت:

توماس: كفاك يا شارلي
ورفقاً بك .. لا رفقاً به ..
اقتله .. أو ابق عليه
فهو لك
لكن تذكر أيها السيد
أن العبد أن هلك .. يخسر..
روحه فقط، وإنما يخسر
ماله الذى ملك

شارلي: جروه في أغلاله..
جروه ريثما يفيق..

توماس: (مبتعداً به)
كأسك أين؟

شارلي: صمته أغاظني..

توماس: (يناوله كأساً) كأس نبيذ طيب
يطفئ بركان غضب..

شارلي: هل دخلوا (للحراس)
قولوا لذاك العبد..
إنني أريد ما أريد
وأنني اشتريت روحه بقطعة من النفوذ..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(١٩٧-١٩٩).

وأنني ارفض أن يموت (يبصق تجاه الممر)
وإنني اكرههم جميعهم..
وطالما حلمت إنني صنعت..
من جلودهم..
أشرعة تمخر بي جزائر اللؤلؤ والياقوت..
لكنني ارفض أن يموت[1]..

وفي هذا الحوار الذى دار بين سولارا وكورس العبيد الذى غنى لها وكانوا ينزفون الدماء ويشربون الدموع ويغنون لها ولكنها اضاعت اغنياتهم وقتلتهم عندما رقدت على فراش الرجل القريب الابيض الذى اهان قومها وازلهم وتأكل من طعامه وقد نسيت قومها واخوها دينج فهى أصبحت ليست سولارا التى يحبونها لأنها قد ابتلعها الموج متسائلين كيف تكون له وماذا وجدت عنده:

سولارا: (بفرحة وقلق)
ها انذا.. ها انذا..

كورس العبيد: سولارا.. هل أنت هنا؟
(بغضب وسخرية)
راقدة على فراش الرجل الغريب
الأبيض الذى أهان قومها..
قد منحته جسمها..
ترقد في فراشه..
تأكل من طعامه..
العار لها..
أذلنا.. أذلها..
(بحدة)
كنا نغني لك..
هل كنت تغنين له..

---
١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، دبوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٠٥-٢٠٨).

كنا نغنى لك..
ننزف الدماء.. ونغني لك
نشرب الدموع .. ونغني لك
واضياع أغنياتنا..
قتلتنا.. قتلتنا (بانكسار)
إذن فلم.. لم يبتلعك الموج
كيف تكونين له .. ماذا وجدت عنده؟
الدفء.. وماذا بعده؟[1]

من خلال قول العرافة موصيه هذه البنت مبينة حقوق الاسياد عليهم وهى إذ أمروا أذعنو لأمرهم وتكون المرأة أما غاسلة أو مربية أو أمه وتشيل دلاء الماء بين الفجر وتوقد نار القدر وتسقى الثور وتكنس أرض الحظيره لأن ثور السيد مثل السيد مخدوم حتى القبر كذلك تكون مدلكة للسيد ولكنه محتشمة وتظهر الطاعة لأن الحكمة تقول أن نصبر وأن صبر المقهوره على القهر شجاعة:

العرافة: يا بنتي هذا حق الأسياد علينا..
أن شاءوا شئنا
وإذا أمروا أذعنا ..
وتكون المرأة منا، غاسلة، ومربية..
وتكون امه...
وتشيل دلاء الماء قبيل الفجر
وتوقد نار القدر
وتسقى الثور..
وتكنس ارض حظيرته، وتنظفه
ثور السيد مثل السيد مخدوم حتى القبر..

المرأة: (وفي خجل)
وتكون مدلكة؟

العرافة: وتكون مدلكة للسيد (تسعل)

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص(٢٢٠-٢٢١).

لكن محتشمة (تهمس)

ما دمنا يا بنتي لا نملك أن نعصاهم

فلنظهر لهم الطاعة..

كل الطاعة

الحكمة قالت أن نصبر

فلنصبر

صبر المقهور على القهر

شجاعة

قومي واطيعى

(تقوم وتخرج .. تقترب من العجوز العرافة امرأة ثالثة زائغة العينين) [١]

وفي الحوار الذى دار بين شارلى وادجار مبيناً أن الحرب عندما تقوم يختبئون جميعاً على الرغم من النياشين تتألق في القبور والسيوف من ذهب والقصور وخيول المطهمة والعطور والنساء وتموت النار في أيدى التجار وتعود الاوسمة البراقة ويعود الجنرالات والقائد نابليون:

شارلي: ونياشين تتألق فوق قبور..

وسيوف من ذهب وقصور..

وخيول مطهمة وعطور..

ونساء من بللور

ويشب لهيب الحرب فيختبئون ..

كل في مخدعه.. وتموت

في أيدينا نحن التجار..

فتعود الأوسمة البراقة

والرايات الخفاقة..

ويعود الجنرالات كما كانوا بالأمس ويصبح نابليون القائد نابليون [٢]

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥١-٢٥٢).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٧٠).

وفي الحوار الذى دار بين ادجار وشارلى والجنرال عندما أظهر شارلى تعاطفه مع الملك الهارب الذى القى الثوار محتجاً إدجار بأن شارلى نسى ضحايا الشعب ولكن شارلى يقول قد طاف بلاد الدنيا حتى شاب رأسه وشابت أشرعته وغرق مراراً ثم نجى وجميع العبيد من أقطار الأرض وعاد ولكن الجنرالى يصفه بأنه جمهورى ولكن شارلى يفسر الجمهورية بأن جميع الناس ملوك وهم سواسيه وأن الحر الابيض مثل العبيد الأسود و النقدام الفارس كالصعلوق وهذا يعنى أن الجمهورية الفوضه لذا هو يرفضها وسيكفر بها و يعلنو شارلى باسم التجار جميعاً بأنهم لا يبيعونه وسوف يمزق رأية الجمهورين ويحمى عرش الملك لويس ودمه وولاه للملكيه حتى لو مات لويس السادس عشر:

ادجار: ربما لقي الثوار القبض على الملك الهارب.

شارلي: ملك مسكين..

ادجار: بل أنت المسكين..

تتحدث في إشفاق عنه مثل الملكيين

ونسيت ضحايا الشعب..

شارلي: الشعب أنا.. (يسحب سيفه ويهب واقفاً)

الجنرال: اجلس يا شارلي

ادجار: الشعب الثورة..

شارلي: قد طفت بلاد الدنيا، حتى شبت..

وشابت أشرعتي، وغرقت مراراً ثم نجوت..

وجمعت عبيدي من أقطار الأرض وعدت..

الجنرال: أجمهوري أنت؟

شارلي: أتعني الجمهورية أن جميع الناس ملوك..

الجنرال: تعني أن الإنسان أخوك..

شارلي: (مستاء) تعني ماذا ايضاً..

الجنرال: والناس سواسية..

شارلي: (متهكماً) والحر الأبيض مثل العبد الأسود..

والمقدام الفارس كالصعلوك..

أذن فالجمهورية قد تعني الفوضى..

وأنا من أجل عبيدي لا ارضي

أنا ارفضها رفضاً..

أنا اكفر بالجمهورية

الجنرال: من يجرؤ؟

شارلي: (ثائراً) إني أعلنها باسمي واسم التجار جميعاً

ادجار: لست معك

توريان: لسنا تبعك

مارك: لا يا شارلي لسنا تبعك..

شارلي: (في هيستيرية) واسم عبيدي أنى سأمزق

رايتها..وسأحمى عرش مليكي.. عاش

لويس.. دمى.. وولائي .. للملكية

الجنرال: قد مات لويس السادس عشر[١]..

من القضايا السياسية في الثورة التى دعى لها بوكمان لكى يكون أحراراً لأو يموتوا لأن العدل هو الحرية فيدعوهم إلى منبع الاحزان و الشعلة في الساحة والحاكم في قصر الضيعة وجبلان يحيطان بها فليشعلوا النيران بالاشجار الضخمة واليقتحموا القاعة والتعود سولارا وقد نضبت بئر الطاعة ولتقوم الثورة:

بوكمان: لتكونوا احراراً..

موتوا أو عيشوا احراراً..

الجميع: العدل الحرية..

العدل الحرية..

بوكمان: (لأحدهم) يجرى نهر من أحزانك..

في هذى الأرض..

ابحث عن منبع أحزانك

أحدهم: (لبوكمان) الشعلة في الساحة..

والحاكم في قصر الضيعة..

آخر: جبلان من الفولاذ يحيطان الضيعة..

بوكمان: (لآخر) أبدا بالأشجار الضخمة..

النار على القمة.

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٧٠-٢٧٣).

الجميع: فلنقتحم القاعة..

بوكمان: دنت الساعة

الجميع: فلنقتحم القاعة..

آخر: عودي يا سولارا..

نضبت بئر الطاعة..

بوكمان: عودي يا سولارا

لا تستبقي الرؤيا..

هيا[1]

المبحث الثالث: القضايا السياسية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

يظهر لنا الموقف السياسي للعجوز أم سلمى تجاه عمر مشجعاً له بان يمضى ويعود من رحلته متشحاً بهيبته وشجاعته لأن أعدائه كثر والطريق وعرة فليذهب باسم الله وعونه:

سلمى: أماه.. هل أنت حزينة!

العجوز: يا سلمى.. اسرعى

(تخرج سلمى، بينما تتجه العجوز ناحية اليمين باسطة يديها.. يدخل عمر المختار "شيخ يتجاوز الستين، ملثم الوجه" متوسط القامة.. يلتف بالزى الليبي القومي (الحرام) يربت على كتف العجوز لحظات.. تبتسم العجوز في حنان وثقة.. يمضى عمر إلى السور، وينفذ منه ..)

العجوز: امض، وعد من رحلتك

متشحاً بهيبتك

ما أروعك

وأشجعك

يا عمر المختار، أعداؤك كثر، والطريق وعرة..

فاذهب على اسم الله

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٨٦).

والله معك

(بعد أن استبطأت سلمى)

من أين يا سلمى؟ ذهبت أين؟[1]

ومن خلال الحوار العجوز مع الجنود يظهر الموقف السياسي للعجوز عندما ردت عليهم عندما عمياء عندما أتو إلى البلاد وردت العجوز بدهى بأنكم كبرتم وكبرنا ثم خوف الجنود من صره كانت تحملها بها حصى وتدخل زهير بالا يهزو بهذه المرأة العمياء ثم يحزره الجنود بأنهم سوف يقطعوا لسانه أن لم يكف وعندما أكتشفوا بان العجوز تقرأ الغيب طلبوا منها أن تذهب معهم إلى الكولونيل لأنه يفرح برؤيتها ولكن يتدخل زهير مرة أخرى بأن الكولونيل الفارس تزهو به روما وإرسال العجوز له غنيمة تزيده جلالاً وتعلى اسهمه ويرد زهير مرة أخرى بأنه سمين ومضحك وروما قد اغرقته في البكاء فيهون عليه درباً بالكعوب البنادق عندما وصف الكولونيل بكلب روما:

العجوز: دعني

الجندي الأول: منذ كم وأنت عمياء.. انطقي

العجوز: منذ أتيتم هذه البلاد

الجندي الأول: ماذا تقصدين..

بهذه البلاد..

زهير: (يتدخل)

تقصد..

الجندي الأول: (مقاطعاً)

هل أنت محاميها؟

لقد أنذرتك.. اسكت..

الجندى الثاني: لاتزد

العجوز: اعني..

الجندي الأول: استمري

العجوز: قبل أعوام قلائل

كنت صغيرة وعمياء وجئتم .(تسعل)

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٢).

الجندي الأول: كيف جئنا..اختصري

العجوز: (تضحك بدهاء)

ثم كبرتم وكبرنا

الجندي الأول: ما الذى في هذه المخلاة؟

العجوز: عشب وسنابل

الجندي الأول: روبرت أفرغها

(يختطفها زميله ويفرغها.. يحرك محتوياتها بطرف البندقية متأففاً..

يلتقط صرة صغيرة فيها بعض الحصى..)

انتبه لعلها..

الجندي الثاني: لعلها ماذا؟ (يقذفها للعجوز)

امسكيها أنت (تسقط الصرة)

زهير: (عابثاً)

قد يكون صادقاً..لعلها..

الجندي الثاني: (خائفاً) أجل لعلها تكون..

زهير: (مقاطعاً)

الكولونيل فارس تزهو به روما

ويختال بما في صدره من أوسمه

وهي غنيمة تزيده جلالاً عندها

وتعلي أسهمه

الجندي الأول: ويلك هل تسخر من روما ومن إبطالها

زهير: روما؟ وما شأني برومااك أنا..

الجندي الثاني: روما هي الدنتشي..

زهير: تذكرت فقد رأيته يخطب يوماً رافعاً ساعده الأيمن (يضحك)

بليا تشو على دبابة يعوى..

سمين.. مضحك حتى الرثاء

أضحكني الدوتشي وروما أغرقتني في البكاء

الجندي الأول: قد سقط القناع عن وجهك ..

(لزميليه) كلب يستحق الموت شنقاً

(يهوون عليه بكعوب البنادق)

زهير: (من خلال ضرباتهم)

أينا الكلب؟ أنا ام كلب روما

الجندي الأول: اسكت (يواصلون ضربه) [1]

ومن خلال الرجل الحليق الخائن الذى أراد من كلامه أن يطفىء نار الثورة عندما قال أنهم قليلون وضعاف ولا يملكون الاسلحة وهم كثر وعندهم الطائرات ويطلب منهم ان لا يلقوا بأنفسهم إلى التهلكة ولكن المصلين يصفونه بأنه خارجى وجبان و يشكون بأنه من ليبيا فينبذونه وينكرونه ولكن يقول أنها نصيحة ولكنهم يرفضونها:

الرجل الحليق: يا إمام رويدك..

كيف تطير طيور بلا أجنحه

ثم لا تنسى أنا قليل، وإنا ضعاف وتنقصنا الأسلحة

احدهم: ايها الخارجى

الرجل الحليق: وهم يا امام كثير، وعندهم الطائرات

احدهم: بربك من انت؟

آخر: (منتقلاً من جواره)

يا قوم ما هذه الرائحة...

الامام: وماذا تريد بقولك هذا؟

الرجل الحليق: أبصركم فالحياة كما تعلمون

وقال تعالى:(ولاتلقوا بأنفسكم إلى التهلكة...)

(تتداخل أصواتهم)

المصلون: أيها الخارجي الجبان

الإمام: (يهدئهم) إذا اخترت أنت المهانة والعار

فانعم بما اخترت وحدك

احدهم: هذا اختيارك وحدك

احدهم: امن ليبيا هو؟

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٩-٣٢٠).

احدهم: إني اشك

الرجل الحليق: انبذوني كما شئتم

أنكروني كما شئتم

فالنصيحة؟[1]

ومن خلال النداء الذى أتى به عمر وقد قرأه الإمام يبين استشهاد الشهداء وقد قتلوا من الأعداء كثيرين في الجبل الأخضر واصفاً لهم كيف دارات المعركة بينهم والأعداء وكيف استشهد العمارى والشريف والغزالى والفضيل فترحم المصلون على الشهداء ودعوا على الاعداء وكبروا:

أحدهم: ومن غير "سيدى عمر"؟

الرجل الحليق: أسمعتم نداء بادولبو؟

احدهم: كأنك مندوبه بيننا (يسخرون ويبتعدون عنه)

آخر: اقرأه وحدك

آخر: لسنا نريد

آخر: لماذا بربك أنت هنا؟

احدهم: يا إمام استمر

احدهم: اسمعوا(يصمتون جميعاً)

الإمام: قال سيدي عمر:

زففنا إلى جنة الخلد أمس شهيداً

عظيماً قضي ليلة البارحة

فقد داهمته جنود العدو

ودارت عليهم رحى المعركة

وقتل منهم كثيرين في الجبل الأخضر

قرابة خمسمائة

وكان يكبر

المصلون: الله اكبر

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٢٨-٣٢٩).

الإمام: الله اكبر
على العصبة المشركة
وعند الظهيرة
أدى صلاة الظهيرة
وراحت فئة
وجاءت فئة
وعاد يكبر

المصلون: الله اكبر

الإمام: وكانت سيوف الفضيل وإخوانه
الصامدون عليهم اشد وابتر
إلى أن أتت نجدات العدو
وعادت تدور رحى المعركة
وفاضت إلى الله روح العمارى
وروح الشريف، وروح الغزالي
ومازال سيف الفضيل
يطوق نيرانهم ويصول
ويرغي ويزيد
إلى أن أحاطوا به فاستشهد
يعوضنا الله في الأربعين
وعاقبة النصر للصابرين

المصلون: (بحزن)
يعوضنا الله فيهم

الإمام: ليرحمهم الله[1]

ومن خلال حديث الجنرال عندما أعطى الجنود لسان يعود عليهم ملازم ملطخاً بالدماء بأن عمر لم يموت فارتبك الجنرال وقال الكولونيل أن لم يمت عمر فهذه فجيعة عندما

[1] محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٣١-٣٣٣).

وصف الملازم المعركة وكيف انتصر عمر عليهم في المعركة فغضب الجنرال في وجه الكولونيل وخلع الأوسمة التى أعطاها أياهم:

الجنرال: (بفرح مفاجئ) اجل سيرقون (بعد لحظة)

أنى أرى أن يرقوا (منتفخاً)

فان مكافأة العاملين

ضرورية لنجاح العمل (للكولونيل)

أيها الكولونيل البطل

(يتقدم الكولونيل خطوة يؤدى التحية)..

يا عزيزي منحتك هذا الوسام (يقلده وساماً.. يستدير وباسم العزيزة

روما أعلقه فوق صدرك إلى الجنود الثلاثة..)

يا أيها الجند أنى فخور بكم

ومن الآن انتم..

(تسمع صرخات من الخارج.. يندفع على أثرها الملازم– ممزق

الملابس، ملطخاً بالدماء)[1]..

الملازم: كنت متجهاً بجنودي عبر الجبل فإذا برجال عمر

يقطعون علينا جميع الدروب

وسال رصاصهم فوقنا كالمطر

وصمدنا لهم ساعتين

ولما تكشفت المعركة

عن كلا الجانبين

كنت ملقى جريحاً

وكل الكتيبة ما بين بين الذى مات مات، ومن لم يمت قد اسر

وتعثرت في الرمل حتى نجوت[2]

الجنرال: (مكملاً) وألقت عليك ستائرها الليلة المظلمة

وانهزمنا وفاز عمر

دائماً في معاركة ضدنا

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٦٨).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٧٠).

دائماً أيها الكولونيل يفوز عمر

وتفوزون بالفخر والأوسمة (زاعقاً بجنون)

أيها الكولونيل اقترب

أن هذا الوسام ثقيل عليك

فدعه لغيرك يحمله عنك (ينزع الوسام ثانية)

اغرب الآن(يخرجون جميعاً.. ما عدا جينا التي تظل واقفة بالباب)

جينا.. أتعتقدين بأني انهزمت

(تفتح فاها لتتكلم فيشير إليها بالسكوت)

بلى أنت تعتقدين بأني انهزمت أمامه (يضحك)

بلى أنت تعتقدين بأني انهزمت أمامه (يضحك)

وهذا محال المحال

(فجأة) اطمأني..

فسوف أقيم ببرقه يوم القيامة[١]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٧١).

الفصل السابع
القضايا الأجتماعية في الشعر المسرحي عند الشاعرين

المبحث الأول:القضايا الاجتماعية في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

إذا نظرنا إلى القضايا الاجتماعية في مسرحيات عبدالله الطيب نجدها في العلاقة الاجتماعية بين هارون وزوجته زبيدة وأخته العباسة ووزيره جعفر والعلاقة بين جعفر والعباسة على مستوى الشخصيات الرئيسية.

أما علاقة هارون وزبيدة تظهر في ذلك الحوار الذي دار بينهما في المنظر العاشر في مسرحية (زواج سمر) ومن خلال ما تقوله زبيدة تبين لنا مكان زوجها في فهو يرعبها عندما يحجبها من عيون الآخرين ويكنيها بأم الناس وتقار من جعفر البرمكى الذى دائماً في مجلس الثمر مع الرشيد وجعله الرشيد في مقام أخيه والعباسة أخته ومنصبه رفيع

حتى كاد أن ينسبه للعباسة وهى تخاف من قول الناس على الرغم من أنه زوجها وامنيتها وشمسها وأنها لا تداهنه وهو أكرم من نفسها وولدها ويتضح ذلك في الأبيات التالية:

والله ترعبنى ففيم تحجبنى

تقول: إنك أم الناس فاستترى

قربت جعفر لكن لا تقربنى

فجعفر أبداً في مجلس السمر

والله لم ير شيئاً مثل ذا نظرى

وكيف تهدر بى! تقول ذاك أخى

ونور عينى بخ للبرمكى بخ!

وتلك أختى وإنى لست أحجبه

عندى عظيم رفيع القدر منصبه!

حتى تكاد إلى العباس تنسبه

أخاف منك حبيبى ** جمر مقلتك الحمراء يذعرنى

والخوف مما يقول الناس يسهرنى

والخوف منك كما أخشى الوحوش

وفي الفؤاد حبك ملء الصدر يبهرنى

يا منيتى يا أمير المؤمنين ويا شمس

المشارق ما الإدهان من خلقى

أخشى عليك العداء

نفسى إليك الفداء

أبكى عليك طويل الليل من شفقى

لو قد ترى قلقى لو قد ترى أرقى

لو قد ترى لوعتى لو قد ترى حرقى

إن كنت لا تستطيع البعد عنه ولا

عنها – أقبل هذا الرأس يا سندى

والكف والقدم الحر النبيل

حبيبى أنت أكرم من نفسى ومن ولدى[1]

أما العلاقة الاجتماعية بين هارون و أخته العباسة يظهر ذلك من قوله بأنه يهواها وهى الشمس المنيرة في ظلامه وهى رمز الخلافة ووريثة العباس عم الرسول(صلى الله عليه وسلم) وزجها لجعفر حتى تسمر معه ويتم ثالوث مجده كما في الأبيات التالية:

وللعباسة الغراء أختى هوى من دوحة الاعماق نامى

كأن مهابة البيت الحرام تفيض إليه في دار السلام

هى الشمس المنيرة في ظلامى

كأن خلافة الرحمن صارت إلى عذراء طاهرة بتول

أرى رمز الخلافة في سناها وسر سلافة الحسب الأصيل

وإرث الحق من عم الرسول[2]

وأيضاً تظهر تلك العلاقة عندما طلب من العباسة أن تتزوج جعفر زواجاً صورياً فيقول:

بدا لى أو أزوجه عبيساً زواجاً لا يبيح من اللقاء

سوى نظر وتكليم أمامى أو ورائى فنسمر كيف شئنا في صباح أو مساء

كذا تصفو الحياة لنا ونرقى إلى أوج السعادة والهناء

أخى زوجته أختى زواجاً على صدق المودة والصفاء

وهبت لروحه روحاً حراماً على شرط الطهارة والنقاء

يتم بذلكم ثالوث مجدى ويملأ وحشة الدنيا بهائى

أما العباسة فقد بينت هذه العلاقة الاجتماعية بانه أقرب إليها من انفاسها وهو سلافة العباس وإسمى من السماء ومن افلاكها ونجومها وابهى من النهار وازهى من نهر الفرات واطغى من نهر دجلة وتهديه حب الشقيقة والقلب الرقيق كما موضح في الأبيات:

بقولها: ما ترده فإننى أنتحيه

وفؤادى يا نزهتى يتقيه

أنت أدنى إلى من أنفاسى

يا أخى يا سلافة العباس

أنت أسمى من السماء ومن أفلاكها الغر والنجوم السوارى

---

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٩٢- ٩٣).

2 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٩٥).

أنت أبهى ائتلاف النهار

أنت أزهى من الفرات الجارى

أنت أطغى من دجلة الدافق العاتى إذا مد والتطم

ومن العصف الرياح تدوى بها الظلم

لك منى حب الشقيقه

ومنى القلب الرقيقه

ثم إنى عليك جد شفيقه

كيف أخشى عليك مر الليالى والاختلاف النهار

ورهبتى لك يا بدر كمالى

كرهبة التسبيح في وحشة الأسحار

زوجت روحى كما أردت وجسمى[١]

ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بينهما عندما وجدها تبكي حزناً وقد أوصد النفق المكنون:

هارون: عبيستى يبدو عليك الحزن

ألم تذوقى الوسن

العباسة: وكيف لا أحزن يا حبيبى؟

مولاك بالشام وأنت لست من نصيبى!

واستأثرت بوجهك العزيز أم جعفر ولا أرانا مثلما كنا عهدنا نسمر

هارون: صدقت يا عبيستى إنى قد غفلت عن ذلك يا أنيستى

لادعون الاصمعى

لتسمرن هذه الليلة يا روحى معى

العباسة: لست أحب الاصمعى إن ظله ثقيل

لكن أحب الموصلى إن إنسه جميل

برك يا أخى على وعلى الناس جزيل

قد كان قلبى طول ما أهملتنى أى عليل

وعجبى من جعفر ومن غيابه الطويل

أقصيته عنك ألا تفقده ؟ – نعم الخليل![٢]

1 بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٩٩).

2بروفسير/عبدالله الطيب،الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ٢٠٠٤م،ص(٦٠- ٦١).

أما علاقة هارون مع جعفر فقد كلف به حباً ويراه في منزلة أخيه أو نفسه أو حسامه وهو رفيع المجد جليل القدر كما في قوله:

كلفت بجعفر حباً أراه   أخى؛ أو ذات نفسى أو حسامى

كمثل البدر شع على ظلامى

أراه الدولة الزهراء   صارت دماً يجرى ولحما

وصور روحها في صورة البشر الجميل

بوجه ذى قسام ذى قبول

فكانت جعفراً فسما إليها   رفيع المجد ذو القدر الجليل

أمير المؤمنين وظل رب   السماء وغاية الشرف الأصيل[1]

أما جعفر فكان يطرب وينتشى عندما يكون بالقرب منه وتسر نفسه حين يراه وهو عنده اهيب من لج الفرات وأقرب من حبل الوريد وحقه أوجب من كل الحقوق كما في الأبيات التالية:

إنى إذا دعانى الرشيد قلبى يجب

وتزدهينى نشوة لقربه وطرب

سر نفسى أن أراه وإليه أرغب

وإنه عندى من لج الفرات أهيب

طاعته إلى من حبل الوريد أقرب

وحقه لدى من كل الحقوق أوجب[2]

أما علاقة جعفر والعباسة فهو يهواها من قلبه وحبها في سريرة الضمير التى تعجز أن تردكه يد النوى وهو كأمواج الدجلة عندما تصدم بالصخور وكالرياح الهوج في ظلمات البحور وهى كاللهيب وهو يخشى منه من ظروف الزمن ومهما كتم عنها غرامه يظهر وهى تبادله نفس الشعور وأن حبها في ضلوعها ونور عينها وهو لو تركها سوف تموت وأن قربه قوت ويعرفه الفؤاد وهو مد لها أيام عمرها وازال الظلام من عيونها والمرض من جسمها وقد عاد الروح فيه وإشاع الدفء في عظامها وجدد لها عمرها وهى ذخريها ويظهر ذلك في الحوار الذى دار بينهما:

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (٩٤-٩٥).

2بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص (١٢).

جعفر: سيدتى، إن قلبى يهواك كل الهوى
حبك في سريرة الضمير قد ثوى
تعجز أن تدركه يد النوى
كأمواج دجلة حبى إذا ما لطمن الصخور
مثل الرياح الهوج في ظلمات البحور
مثل اللهيب وربي يعلم ذات الصدور
وربما رف منه زهر الربيع النضير
زهر السواد الذى يفوح منه العبير
أنى أريد لك الشفاء أن يتم
عليك أخشى صروف الزمن المسلم
كتمت عنك غرامى فقد أبى أن يكتم
لا ينبغي أن أبوح عهد أخيك صريح
الخير أن نصطبر

العباسة: ذلك أمر عسر
وأنت زوجى وعهد الله فوق الرشيد
حبك في ضلوعى يا نور عينى أكيد

جعفر: سيدتى طال مكثى قد آن لى أن أذهب
حق أمير المؤمنين من كل شئ اوجب

العباسة: جعفر لا تمض عنى مد يديك أعنى
إنى إن تركتنى أموت قربك يا حبيبى قوت
قربك منى يا حبيبى زاد يعرف ذاك منى الفؤاد
أنت مددت الحبل من أيامى
أنت جلوت عن عيونى ظلامى
أنت أزلت سقامى
أعدت الروح في جسمى أشعت الدفء في عظمى
وقد جددت لى عمرى يا جعفر يا ذخرى
أحس الروح من بين عظامى كالأعاصير
وهذا الدفء مثل النمل يسرى في أظافيرى

أمكث معى

جعفر: لابد لى أن أذهب

العباسة: ولم لم تذهب؟

قلبى أهل كله ومرحب

وأنت من سر حشاى أقرب

أمكث معى إنى إن تذهب فسوف أحزن[1]

المبحث الثاني: القضايا الاجتماعية في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

تبين العلاقة الاجتماعية بين الجنود الأوربيين الذين فارقوا الاوطان بحثاً عن الرقيق لذا نراه يسأل نفسه ماذا ستقول أوربا حين يعود وتقول له زوجته مارى اشتقت إلى عينيك وأنت بعيد وتقبله مرات في الشارع وفي البيت ومما يؤكد اخلاصها له منذ أن سافر ولكنه للأسف سعى لغيرها كما في الأبيات التالية:

شارلي: يا ماري لا تأتي

(يقلد في المقطع التالي صوت زوجته في حوار سابق)

خذني لا تأتي.. فالترحال يتطلب بعض المال. وأنا لا املك في هذى الدنيا إلا السروال.. وبكت ماري.. وبكيت.. وتصافحنا واتيت.. وعلي كتفي جوال فإذا أنا عال العال.. والجنة في أفريقيا تهمس لي وتقول تعال.

كورس العبيد: يردد المقطع الأول

شارلي: والآن ترى ماذا ستقول أوربا حين أعود مارى ستقول اشتقت إلى عينك وأنت بعيد..

وتقبلني مرات

في الشارع أو في البيت

لأرى كم كانت مخلصة لخيالي.. منذ نأيت..

يا مارى عفواً

لكنى يوماً لسواك سعيت..

1 بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان٢٠٠٤ م، ص(٧٨- ٧٩).

فلنشرب ولنطرب.. ولنرقص كيف نشاء[١]

من خلال استرجاع الحوار الذى دار بين سولارا وادجار الاوروبى عندما قال لها لا يوجد مثلك في المدينة وتتزيني بهذا السواد العبقرى ودنا منها وارتعش ومد في مذلة يده وكان في عيينه جوع وعطش فرددته سولارا بأن يذهب إليهن أى الأوربيات فأنهن أولى بك فوعدها بأنه سوف يبني لها قصراً وتصبح سيدة فرددت عليه بأنها الآن نصف بيضاء ونصف سيدة وقال لها سوف تصبحين زوجة الملك ولكنها عضته وبصقت في فمه وذهب

سولارا: مثلك لا يوجد في المدينة
هذا السواد العبقري زينة..
ثم دنا مني خطوتين.. وارتعش..
ومد في مذلة يده..
وكان في عينيه جوع وعطش..
اذهب إليهن فأنهن أولى بك..
وسوف ابني لك قصراً عالياً من الرخام
قبته تخترق الغمام
.. لن تبني ولن أكون لك..
.. وتصبحين سيدة..
ومن أكون الآن؟ نصف امرأة بيضاء..
نصف سيدة؟
.. وتصبحين زوجة الملك (تضحك)
قف أيها الأبيض..قف..
انك مثلي خائف..
انك ترتجف..
انك ترتجف (تضحك بوحشيه)
ايتها الجارية الحمقاء..

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (١٩٢).

غير اننى صارعته ... عضضته في قدمه..

وحين ضمنى بصقت مرتين في فمه

حتى تعبت وتعب[١]

من خلال هذا الحوار الذى دار بين ادجار وشارلي اظهر حبه لسولارا كامرأة ليست كجارية نلاحظ نظرة شارلي الفوقية لسولارا كامرأة سوداء تبيت في فراشه لأنه يريدها كسائر النساء تقبح في عيوننا التى امتلاكناها وتجمل التي لا يمتلكها بعد:

شارلي: ثلاث ليلات .. وأنت؟

ما الذى أقول يا ادجار.. هل جننت؟

هل تحبها؟

ادجار: أحبها..

شارلي: (بخبث) كجارية..

ادجار: (بهدوء) كامرأة..

شارلي: (بإصرار) كامرأة سوداء..

لا أنكر أنها وثيرة ودافئة

(باستدراك) أو هكذا تبدو (مقهقهاً) فقد تظن..

ادجار: لا أظن غير أنها..

شارلي: (مقاطعاً) انتظر فكلنا نحبهن وربما نرقص فرحة بهن..

وربما قاومننا تظاهراً وحيلة لأنهن

يجدن ضعف شوقهن حينما نغضبهن

وهن لا يجهلن أنهن لسن غير ما يخفين

في ثيابهن (ادجار يتململ)

هن جوارينا يبتن في فرشنا لأننا نريدهن..

(ساخراً) حتى إذا ما انطفأت روعتهن..

وسقطت زهرتهن

ادجار: (متضايقاً) دعني أوضح..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢١٧-٢١٨).

شارلي: لا تقاطعني.. فالنساء شهوة قديمة.. وقد تقبح في عيوننا التي امتلكناها.. وتجمل التي لم نمتلكها بعد[١]..

أما العلاقات الاجتماعية في الشخصيات الأفريقية نجد علاقة دينج مع أخته سولارا عندما حملت من الرجل الأوروبي"ادجار" قصباً عنها وقال لها أي دم ملعون يجمعني بك لقد القيتى ظلامك فوق سماواتى وأصبحت عاره الذى لا تغسله كله مياه الصمت وسوف يقول لقومه أن أختهم محبوبتهم حبلى وهى تتوجع وتقول عاري في بطنى ولكن الكورس لا يسأل عما في بطنها ولكن يسأل عما في قلبها إلا أن طلبت من أخيها أن يقتلها ولكن العرافة تغفر لها لأنها لم تكن بإرادتها:

دينـج: (متوتراً)
سأقول لهم..

سولارا: (بانكسار) لكنك لن تقسوا.. لن تكرهني.. فأنا أختك..

دينج: اختلى لا تجتريها.. أي دم ملعون يجمعني بك .. لا يجمعني بك إلا خزيك يا اختى..

سولارا: (بعويل) أختك.. أنى أختك..

دينـج: ألقيت ظلامك فوق سماواتي..

سولارا: اقتلني لو شئت..

دينـج: أتمنى لو لم .. يالشقائى.. الأرض تدور..
الأرض تدور.. اعني يا رباه..

سولارا: اخى..

دينـج: تتشقق تحتي الأرض.. دعيه مخنوقاً
مخنوقاً .. هذا الصوت..
يعذب روحي هذا الصوت.. (يهوى على ركبتيه)

سولارا: أنا عارك..

دينـج: عاري.. من .. من يغسله؟
لن تغسل عاري كل مياه الصمت

سولارا: اركلني.. ابصق في وجهي..
ابصق في وجهي حتى الموت..
اقتلني أنت..

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٣).

اقتلني أنت..

الكورس: سولارا.. سولارا

دينج: (ينهض مكتئباً ويلف حولها)

سأقول لهم

سولارا: ياويلي.. ياويلي..

دينج: لا .. لا.. سأقول لهم ..

أأقول لهم اختى.. معبودتهم..

حبلى.. حبلي

لا أقدر.. لا أقدر .. لا..

سولارا: (تتوجع) عاري في بطني..

الكورس: لا نسأل عما في بطنك..

بل نسأل عما في قلبك..

(تلتفت فلا ترى شيئاً)[1]

المبحث الثالث: القضايا الاجتماعية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

وفي مسرحية عمر المختار نجد في الحوار الذى دار بين روبرتو وماركو الذى كان يغنى لروما سيدة الدنيا يذكره روبرتو بزوجته وابنه وامه ومدى حبه لهما وغيرته عليهما وكيف أن الدونتشى القى به في الصحراء منفياً لأنهم هم الطاعة وهم الأوامر ومصيرهم الموت في الغربة:

روبرتو: **ماركو** (يلحق به) وزوجتك؟

أين هى الآن؟ وطفلك الصغير

روبرتو: والعجوز الطيبة؟ امك

والبيتً الذى أخبرتني عنه، وراء الضفة الاخرى.. وغرفتك؟

(يتحشرج الغناء في حلق ماركو.. يجمد في مكانه.. روبرتو يكاد

ماركو: يهمس في أذنه)

روبرتو: ماركو ألم تكن تحبً يوماً زوجتك؟

ألم تكن تغار؟ أين حبك القديم؟ أين غيرتك؟

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥٦-٢٥٩).

أننا الطاعة بينما هو الأوامر؟

ماركو: بالضبط.. دائماً الأوامر (في يأس)؟

ماذا يفيد القول (في ضيق) ما جدوى الذى تقول، ما دمنا هنا لكي

ننفذ الأوامر.. نحن هنا لكي ننفذ الأوامر؟[١]

وإذا نظرنا إلى العلاقات الاجتماعية بين سلمى وأمها نجد أمها تصبرها عندما تعبت وسألتها هل أنتى خائفه عليها وهى التى فقدت والدها الذى قتله الأوروبيين:

سلمى: (تظهر مضطربة) من هنا.. كان هنا.. كان هنا

العجوز: يا سلمى ماذا بك؟

سلمى: هل نحن سجينتان؟

العجوز: اسرعى، فقد يجئ بعضهم

سلمى: لقد تعبت

العجوز: يا صغيرتي اصبري

سلمى: طوال ليلتين ونهارين

العجوز: لنبتعد

سلمى: خائفة أنت؟

العجوز: أجل عليك ياصغيرتي لم يبق لى غيرك[٢]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٧-٣٠٨).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٣).

الفصل الثامن
القضايا الأنسانية في الشعر المسرحي عند الشاعرين

المبحث الأول: القضايا الإنسانية في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب:

يقول عبدالله الطيب في مقدمة ديوانه "زواج سمر" أن أقول أنى لم أرد التاريخ بهذه القصة التى أرويها، وإنما هي قصة خيالية تستمد شخصياتها من الأساطير والأخبار. وتتصرف في ذلك بحسب ما يقتضيه السرد والقصص لا البحث العلمى والاستقصاء. وقد بنيت عقدتها على الرأى الشائع عن البرامكة بين عامة الناس في السودان من أنهم كانوا أهل بر وفضل ونبل وطرحت جانباً أمر الشعوبية والعصبية العربية وما يجرى هذا المجرى.

وجعلت موضوع حديثى كله إنسانى الطابع بقدر ما استطعت ذلك بأنى أرى أن بحث الأسباب التاريخية إنما تصلح له كتب العلم والتاريخ لا اقاصيص الشعراء وأغانيهم. وأن المأساة الدرامية ينبغى فيها أن تبنى على عقدة إنسانية الطابع[1].

إذا نظرنا إلى مسرحيات عبدالله الطيب نجدها مفعمة بالمواقف الإنسانية ويظهر من خلال مناجاة مسرور لنفسه في المنظر الأول من مسرحية (الغرام المكنون) ويظهر ذلك من خلال قول مسرور الذي يحاول أن يعرى الجانب الإنسانى في نفسه عندما يطلب منها أن تشم سيفه بأن الأمن قد انتشر وخلت الدنيا من العصاة والمخالفين ونفس مسرور المخيفة لابد أن تنتهى لأنها صدئت كصدئ الحديد وحان له أن يترك سيفه الصقيل وحال له أن يضحك ويشرب النبيذ حتى السكر وأن يحب ذات الخد الأحمر كما موضح في الأبيات التالية:

مسرور شم سيفك فالامن فشا في العالمين

وخلت الدنيا من العصاة والمخالفين

يا نفس مسرور لقد أوشك أن تبيدى

أو تصدئى كصد الحديد

يأيها السيف الصقيل آن أن أطرحكا

وآن للزمان بالاهمال أن يجرحكا

حتى إذا صدئت قيل لك ما أقبحكا

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م،ص (٧- ٨).

قد آن لى أن أملأ الفسؤاد منى ضحكا

أو أشرب النبيذ حتى أسكر

أو أن أحب ذات خد أحمر مثل أجيج اللهب المسعر[1]

وقد نجد في حوار ميسون مع مسرور هذا الجانب الإنساني فهى تحاول أن تخرجه من هذه الصفة التى غلبة عليه كسياف للخليفة فوجهه الصارم وسيفه الحاسم قد اخاف قلبها ملائها رعباً وأن سيفه بتار يلمع مثل النار كحمرة عيونه وبطش يديه لكنها تحبه لأنها اسدها و غضنفرها وسبعها ونمرها مما يجعله يبتسم ويتهمها بأنها رقيعة ويدعى لها بالويل ولكنها تقول له لا تغضب على يا أسدى ورق على يا نمرى فانت اشبه الناس بمولاى أمير المؤمنين كما في الأبيات التالية:

خفت قلبى! ملأتنى بالرعب!

وجهك ما اصرمه! سيفك ما أحسمه!

مهند بتار يلمع مثل النار

حمرته في عينيك وبطشه من يديك

والله ما أقواك! مسرور هل تسمعنى؟

تخيفني تفزعنى لكننى أهواك !

أهواك يا غضنفرى يا سبعي يا نمري!

(يبتسم مسرور)

مسرور: ويلك يا رقيعه!

ميسون: لا تغضبن عليا يأسدى الهصور

رق قليلاً إليا يا نمر النمور

أنت عندى أشبه الناس بمولاى أمير المؤمنين[2]

كما نجد الجانب الإنسانى عندما طلب منه أن يضرب عنق الطفل وبمذقه فى العراء ولكنه ارتجف فوصفه هارون بالعبد اللكع لأنه ارتجف أما مسرور فقد خرج من هذا المأذق الإنسانى بأنه قد عاهد مولاه إلا يهين سيفه وإلا يقتل أمرأة أو مرضعه أو من يكون

1بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ،٢٠٠٤ م،ص(١٠).

2بروفسير/عبدالله الطيب، الغرام المكنون(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية،دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان ،٢٠٠٤ م،ص(١١- ١٢).

ضيفه ولكن مولاه الرشيد سوصفه بعبد السوء ويهدده بالخزى كما في الحوار الذى دار بينهما:

دونك فاضرب عنقه ثم بدد في العراء مزقه

لماذا ترتجف ؟ يأيها العبد كع

لماذا تضطرب ؟ قضاء مولاك وقع

مسرور: إنى قد عاهدت مولاى على ألا أهين سيفه

لا أقتلن امرأة أو مرضعاً أو من يكون ضيفه

هارون: ويلك يا عبد السوء * سوف بخزيٍ تبوء (يخرج مسرور)[1]

ولمسرور موقف ثانى آخر عندما أمره هارون أن يقتل جعفر فسأله جعفر هل سيفك يطيعك في قتلى فاجاب مسرور بأن رايه لايطيعه لتخويفه ولكنه على كره يطيع أمر الرشيد وأنه يخاف من وعيده وهو أهون من القتل والعذاب الشديد كما في الحوار التالى:

أيا مسرور هل سيفك في قتلى يطيعك ؟

مسرور: أيا زين الورى لو كان رأى لما كنت أروعك؟

ولكنى على كره أطيع أمر الرشيد

وقد أوعدنى إنى أخاف منه الوعيد

فما أهون في القتل والعذاب الشديد[2]

كذلك نلاحظ صراع النفس الإنسانية في حوار جعفر مع أخيه الفضل في هذا الزواج الصورى الذى أجبره عليه هارون الرشيد طالباً منه إلا يشتط عليه ويسمع مقاله ويوازره ولا يعاتبه بأنه قد نصحه أو نهاه في البداية بأنه دافع وجاهد واحتال حتى فنيت حيله وتوسل أن يمهله فمهله ليلة واحدة فكان فيها يرعى النجوم و السهر ويقلب وجوه الراى والفكر ولكنه لم يجد ملجا ولا وزر ويطلب منه الراى الحازم لهذا الحادث الجلل كما في قوله:

أخى فديتك لا تشتط في عذلى

واسمع مقالى وأزرنى ولا تقل

إنى نهيتك في أيامك الأول

1بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم-السودان، ٢٠٠٤م، ص(١٣٤).

2بروفسير/عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص(١٣٧).

إنى دافعته جهدى وقلت له   واحتلت في ذاك حتى فنيت حيلى

ثم توسلت أن يهملنى ولقد   أمهلنى ليلة والآن كيف ترى!

قضيتها خائفاً من أمره حذرا

أرعى النجوم واسقى الهم والسهرا

قلبت فيها وجوه الرأى والفكرا

ولم أجد ملجأ، كلا، ولا وزرا

ما الرأى كيف سبيل الحزم؟ دع عذلى

ألا تراع لهذا الحادث الجلل[1]؟

ويتجلى الجانب الإنسانى في ذلك الحوار الذى دار بين هارون والعباسة عندما وصف هارون جعفر بأنه فجر بها فدافعت عنه بأنه زوجها واباح له النظر أنه حل لها ولكن هارون وصفها بأنها فاجرة وأنها سبته آخر الدهر وشناره فطلبت منه أن يكف عن ثلبها وأن يفعل بها مايريد لأنه جبار عنيد لأنه زوجها وزال حجابها أمامه وفتنها وللعيون قد بزلها وما رعى حرمتها وحقوقها وقال لها تعنسى وموتى ليعيش مجلسى كما في الحوار التالى:

هارون: أليس بك قد فجر؟

العباسة: زوجتنيه وأبحت لى منه النظر

إن حل ذاك...

هارون: فما يحل لك يا فجار

ياسبتى آخر الدهر ياشنارى

العباسة: هارون كف عن ثلبى * حسبى هذا حسبى

أفعل بى الذى تريد إنك يا هارون جبار عنيد

هارون: ويحك كيف تحكمين ؟ * العهد مني تختانين؟

العباسة: هارون قد زوجتنى * وأنت من تحجبى فتنتنى

وأنت للعيون قد بذلتنى

وأنت ماراعيت في حرمتى * ولا من الله حقوق الحرة

زوجتنى وقلت لى تعنسى * وقلت موتى ليعيش مجلسى

1بروفسير/عبدالله الطيب،زواج سمر، الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م، ص (١١٤).

المبحث الثاني: القضايا الانسانية في مسرحية "سولارا" للفيتوري:

من خلال الحوار الذى دار بين إدجار وصديقاه مارك وشارلى عندما سحرته الجارية سولارا على الرغم من ان مارك قد ناوله كأساً من الخمر حتى يفيق ولكنه يضحك ويقذف بالكأس ويستمر في جنونه وهزيانه وقد تأكد صديقاه بأنه قد تغير ولم يعد كما كان وأن تاجر الرقيق قد مات وهو مازال في حالته يقول اتركانى معها يريد أن يتبعها كالمجنون:

مارك: لا عليك منه..

ادجار: ما الذى كنت اقوله؟

مارك: (يناوله كأساً) إليك.. لا تعبأ بما قلت..

ابتعلها مرة واحدة..

ادجار: هل قلت..

شارلي: (ساخراً) منذ لحظة كنت جلالة الملك (يقهقه.. ادجار يقذف بالكأس)

مارك: (برفق) نحن صديقاك..

شارلي: (ساخراً) وما دام الملك ليس هنا..

فشد قامتك..

وخذ (ضاحكاً) خذ راحتك..

واحلم بما شئت..

مارك: وقل ما شئت..

شارلي: قل انك لم تعد كما كنت..

وان تاجر الرقيق مات..

مارك: لقد تغيرت..

شارلي: تغيرت كثيراً..

ادجار: (نفس حالته) اتركاني معها.. أريد أن اتبعها...

مارك: ادجار مجنون بها[١]..

يظهر هذا الموقف الإنساني عندما توهم شارلى بأنه مات وأتى مارك يسأله بأنه تاب ساخراً منه هل يعود إلى الحياة مرة أخرى وقال أنه سيتوب ويصلى ويغدوا طيب القلب

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٢٨-٢٢٩).

ونظيف اليد ومخلصاً لأمراته ولكن مارك يصفه بأنه كذاب ولا يخلص إلا لصفاته وملذات حياته:

شارلي: ادجار مات..

مارك: تبت يا شارلي؟

شارلي: (مرتجفاً) لقد تبت..

مارك: وان نحن أعدناك إليها مرة ثانية؟
هل ستتوب؟

شارلي: سأصلى..

مارك: ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو طيب القلب.. نظيف اليد..

مارك: إيه... ثم ماذا؟

شارلي: وسأغدو مخلصاً لامرأتي..
(مارك يقهقه)

مارك: يا للكذوب
أنت لن تخلص إلا لصفاتك..
وملذات حياتك[1]..

من خلال الحوار الذى دار بين العرافة والمرأة عندما اعترفت المرأة بأن أبنها لم يخطى ولكن امرأة الكاهن اغرت به ثم شكته فرموا به إلى الكلاب المسعورة وجلدوه وقطعوا يده وأهدوها لأمراة الكاهن ولكن العرافة وطلبت من امه أن تتركه يرقد غرير العين في موته ثم تلتفت العرافة إلى دينج والاعرج الذين أتوها مقهورين وقال دينج أنه لم يؤلمه القيد على لحمه ولكن يؤلمه أنه عبد ويقول الكاهن أن الله لهذا يخلقنا وإذا خالفناه يحرقنا ولكن العرافة تكذبه وتوضح بأن الله بلا حاجب وهو النهر والليل والشمس والافلاك والريح وفي الايماء والحركات وهو الرمز المنقوش على احداق الطير والغابات وهو الكلمات:

المرأة: ابني لم يخطئ
أخطأت امرأة الكاهن

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٤٤).

دفعته للعمل الشائن..
أغرته.. ثم شكته..
ورموا بابني لكلابهم المسعورة
جلدوه، ثم رموه مجلوداً
لكلابهم المسعورة
أهدوا يده المقطوعة لامرأة الكاهن..
(توجه الحديث إلى الموجودين)
لو كان لديكم ما تزنون به الأشياء
لأدركتم معنى الأشياء
معنى العمل الشائن
معنى امرأة الكاهن
(يهزون رؤوسهم دون كلام)

العرافة: هذا دين..
هذا دين..
فدعيه يرقد يا أختاه غرير العين
(تنصرف إلى دينج والأعرج)
جئتم من أقصى الأرض

الاعرج: اتينا مقهورين

العرافة: أنا اعرف..

دينـج: لم يؤلمني يا جدة عض القيد
على لحمى.. يؤلم روحي..
يؤلمها أنى عبد .. (بحيرة مريرة)
لم اعرف أنى عبد

العرافة: وأنا لا أعرف يا ولدي

الاعرج: ويقول السيد مالا نعرفه

دينـج: ويقول الكاهن أن الله لهذا يخلقنا

وإذا خالفناهم فسيحرقنا

العرافة: كذب الكاذب..

كذب الكاذب..

فالله بلا حاجب..

الله هو النهر الصاخب..

وهو الليل الغاضب..

وهو الشمس المنظورة..

والأفلاك اللامنظورة..

والريح المنشورة، والروح السارب

الله هو الإيماءة والحركات..

هو الرمز المنقوش على أحداق الطير..

وأشجار الغابات..

الله هو الكلمات[١]..

المبحث الثالث: القضايا الإنسانية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري:

ونلاحظ الموقف الإنساني يتجلى بين ماركو وروبرتو عندما تغنى ماركوبروما يذكره روبرتو بزوجته وطفله الصغير وامه العجوز وبيته وراء الضفة وحبه القديم لزوجته ثم يذكره بواقعه الحالى عندما رمى به الدونتشى في الصحراء لأنه لم يكونوا أحراراً ولكن ماركو يرد عليه في ضيق لا جدوى فيما يقول طالما أنهم ينفذون الأوامر:

ماركو: (كمن يفيق من سباته)

بلى.. لقد أحببتها؟

روبرتو: ثم أتى الدونتشي.. وألقى بك في الصحراء

منفياً.. لماذا جئت يا ماركو؟

ألم تدرك؟ لماذا؟ ومتى؟

ماركو: أجل لماذا ؟ ومتى؟

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٢٥٣-٢٥٥).

رويرتو: لأننا لم نكن احراراً

لقد جئنا لأنهم هم الذين شاءوا أن نجئ..؟

أننا الطاعة بينما هو الأوامر؟

ماركو: بالضبط.. دائماً الأوامر (في يأس)؟

ماذا يفيد القول (في ضيق) ما جدوى الذى تقول، ما دمنا هنا لكي ننفذ الأوامر.. نحن هنا لكي ننفذ الأوامر؟[1]

يتجلى الموقف الإنسانى في حوار العجوز مع بنتها بأنها عمياء لا تبصر وبيتها الحزن وعالمها الدجى لكنها ليست بحزينه لأنها عمياء وأن كانت عيناها عمياوان:

العجوز: لنتحدث في الطريق..

خذي يدي (تمشيان تجاه اليسار.. العجوز تناجي نفسها)

عمياء لا أبصر..

عمياء أنا..

عكازتي جذع قديم التوى

وبيتي الحزن.. وعالمي الدجى

أماه..

العجوز: (مستطردة) لا لست حزينة، لانى لا أرى

يخطئ من يحسب أنى لا أرى

عيناي عمياوان ... لكنى أرى

(تضحك بحقد مكتوم.. تضرب الأرض بعكازها)

في هذه اللحظة..(هروا اقدام خارج المسرح.. أصوات مختلطة بقرقعة أسلحة العجوز ترهف السمع.. البنت تلوذ بها)[2]

ومن خلال الحوار الذى دار بين مالتيني وجنرال وغرازياني ويتبين لنا الموقف الذى ليس فيه إنسانية للجنرال عندما طلب من مالتيني لكى يكون جديراً بامجاد روما العظيمة أن يكون طاغية ويحرق الزرع والنجع والزاويا ويقتل الناس حيث يكونون والماشية ولا يكن عاطفياً وأن يتجبر ويتحجر ويدوس على الطفل والشيخ والمرأة الباكية:

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٠٨).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣١٤).

مالتيني: سيدي الجنرال.. لقد

غرازيانى: (لايدعه يكمل) كن جديراً بأمجاد روما العظيمة..

كن طاغية..

احرق الزرع والحصن والنجع والزاوية اقتل الناس حيث يكونون،

والماشية لا تكن عاطفياً.. تجبر.. تحجر..

دس الطفل، والشيخ، والمرأة الباكية

مالتيني: سيدي الجنرال

غرازياني: سأعطيك آخر مهلة

مالتيني: سأبذل جهدي[1]

وفي حديث الجنرال لنفسه الذى لم يفرح عندما أخبر بأنه قد قبضوا على عمر الذى أكل قلبه وجثته البالية ولا يروق ولا يطفىء الظمأ المستبد بجنبه ولكنه يقول ما أروعه وهو يخجل في قيده والدماء تلطخ جبهته العارية بينما هو يجلس في منصته العالية:

جينا: (تتناول الورقة بدهشة) سمعاً وطاعة

(تخرج .. يحدث الجنرال نفسه)

وماذا يضر إذا صح أن جنودي قد أوقعوا بعمر أليسوا جنودي

أليس الرصاص رصاصي

ألم تك خطتهم خطتي؟

فلماذا إذن لا اسر كثيراً لهذا الخبر

(يضحك في خبث)

أيها الجنرال العجوز

لقد أكل الحقد قلبك، والجثة البالية

لا تروق لعينيك

لا تطفئ الظمأ لمستبد بجنبك (يحلم)

ما كان أروعه وهو يخجل في قيده

والدماء تلطخ جبهته العارية بينما أنت تجلس فوق منصتك العالية[2]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٦٣).

٢ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٦٦).

ومن خلال حديث المرأة المجنونة مع رجل الدين والجنود عندما أراد الجندى أن يسكتهم ولكن المرأة المجنونة لم تسكت ولم تخاف وإنما يرقد الخوف من جثت الجندى الذى أصبح يرتعش من كلامها و يعتريه رعب هائل وفجأة تبكى المرأة المجنونة وتردد أنا مجنونة أنا مجنونة ولكن أحد الرجال يقول لها صدقتى فنحن مجانين:

رجل الدين: لا.. لا ففي قلة الدين شراً لبلية

الجندي الثاني: (يقترب ثانية)

كفاكم زعيقاً (تصرخ المرأة المجنونة)

وأنت أعقلي يا امرأة

المرأة المجنونة: أمطري لعنات

الشيخ المسن: هو الخوف عمرو

الرجل الثالث: يا خالقي ملء حلقي مراره

الرجل المجنون: سوف يجئ

المرأة المجنونة: الكلاب

الجندي الثاني: اخرسي يا امرأة

الرجل الثالث: نحن مثل الذين يغطون أوجههم بالتراب.. ويستنكفون إذا ما وصفت ملابسهم بالقذارة (يهمس الرجل المجنون ببضع كلمات في أذن الشيخ المسن، ثم يبتعد ضاحكاً.. بينما تتابعهما المجنونة ثم تلتقط حفنة تراب وتقذف الجندي الأول ولكنه يترك جانباً قبل أن يصيبه الرذاذ ويصيب الجندي الثاني)

الشيخ المسن: أصبت

الجندي الثاني: صبرت عليك طويلاً– ولابد أن..(يشد زناد بندقيته ويصوبه نحوها)

المرأة المجنونة: أمطري لعنات(تتقدم فاتحة صدرها)

الجندي الثاني: دع الحمق.. وأحذر..

المرأة المجنونة: أتحسبني خفت.. هيا.. هنا يرقد الخوف ميتاً

فخذ جثة الخوف.. خذها وعد لبلادك (ترتعش يد الجندي)

عد لبلادك.. ويعتريه رعب هائل.. تحدق في وجهه وتقهقه

هاأنت تحملها بين كفيك

تحملها بين عينيك

تحملها بين جنبيك

هه.. هه

(يلتفت الجندى إلى زميله، ثم يخفض بندقيته.. ويرجع إلى حركته الجندولية.. تتوجه بحديثها إلى زملاء المعسكر).

يقولون مجنونة.. أنا مجنونة..

ايها العقلاء

(تنخرط فجأة في البكاء.. تقترب المرأة الثالثة وتربت على كتفها مواسية)

المرأة الثالثة: اصبرى يا ابنتى

المرأة المجنونة: أنا مجنونة؟

المرأة الثالثة: لست مجنونة انما هؤلاء

المرأة المجنونة: كلهم هؤلاء– هؤلاء..

(تتقهقر بذعر.. تنفلت هاربة وتختفى في الزحام، يظل الضجيج)

الرجل الثالث: صدقت، فالمجانين نحن[١] ...

ومن خلال حديث غرازيانى يتبين لنا عندما يتحدث عن المرأة والحب ويصف الجمال بأنه القوة والسطوة وأن يقتل ولا يرحم وأن لا يعرف إلا الانتقام ويقول لصديقه بأن بعض مهنته الحرب أما هو فالحرب حياته الأبديه وأنه يكره السلم لأن السلم جاسوس قديم في ضمير البشرية:

غرازياني: (ينظر إليه دون اهتمام)

حينئذ يحذو عناق الموت (يهمس الضابط الذى بجانبه في أذنه ببضع كلمات) ما المرأة ؟

ما الحب (ساخراً) الجمال القوة، السطوة، أن تقتل لا ترحم، لا تعرف إلا الانتقام (يضحك) يا صديقي بعضهم مهنته الحرب وأما أنا فالحرب حياتي الأبدية.. ولهذا أكره السلم.. بلى فالسلم جاسوس قديم في ضمير البشرية (يلمح الجندي واقفاً) أيها الجندي ما بالك؟[١]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٨٢-٣٨٤).

يتجلى الموقف الإنساني للعجوز عندما أخبرتها سلمى بأن عمر قد شنق فحزنت حزناً شديداً عليه كأنها تراه وتصقى إلى وقع خطاه وهو سيداً حياً وميتاً وأكبر من معانى الحياة والموت ومن فجيعتها فيه و نحيبها عليه أنه أصبح جسد بارد ولكنها فجأة توقف البكاء لأنه كان يكره البكاء وتضيء ظلمات من مهابته فليبقى هذا الجسد المرفوع فوق تراب القبر والاكفان فهو مسرجاً بالمجد والبهاء وهو قبة نور تلمس السماء وأن مهرجانات الشعوب قد تأتى وتحيا بعد موته وسوف يعود كما تعود الريح من رحلتها وتخضر الأرض وتعود الشمس من جديد:

العجوز: قلبي عليه.. ودمي فداء

كأنما أراه (تقف في مواجهة الجثة)

كأنما أصغى إلى وقع خطاه

(تتحرك حتى تلامس القدمين المدلاتين)

يا سيداً في الحالتين: الموت والحياة

اكبر من كل معاني الموت والحياة

أنت..

ومن فجيعتي فيك، ومن نحيبي

هل أنت هذا الجسد البارد.. يا حبيبي

(تعود الأصوات الكورالية.. تتوقف العجوز متنكرة)

يبكين من؟ قد كان يكره البكاء

(توجه الحديث إلى الكورال الغائب)

اخجلن من إرادته

كانت تضئ الظلمات.. من مهابته

من رايته

مصبوغة بالدم واللهيب، من جواده الذى عثر..

من سيفه الذى انتصر

ثم انكسر.. (تتوقف لحظة)

يا اخواتى الحزن نار

والدموع لا تطفئ النيران

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٣٩٠).

فليبق تراب القبر والأكفان

فوق تراب القبر والأكفان

(تزداد الأصوات الكورالية عنفاً..تدور العجوز مع حركة دوران الأصوات)

كما تمثلتك أمس، فارس على جواد

مسرج بالمجد والبهاء

يقتطع الصحراء

طولا وعرضاً، مشرقاً ومغرباً

قبة نور تلمس السماء

الكورال: يا أم سلمى ابتسمى

العجوز: كمثل صوته

الكورال: لا تيأسي

العجوز: وحدي أنا

الكورال: الطريق ليست خالية

العجوز: ومهرجانات الشعوب آتية ويحي بعد موته

صوت: يا أم سلمى ابتسمي

صوت: سوف يعود ثانية

العجوز: يعود؟

صوت: كما تعود الريح من رحلتها الكبرى إلى مدارها

صوت: كما تعود الأرض من أودية القحط إلى اخضرارها[١]

---

١ محمد مفتاح الفيتوري(شاعر)، ديوان الفيتوري، المجلد الثاني، الطبعة الأولى – بيروت- دار العودة ١٩٧٩م، ص (٤٠٤-٤٠٥).

الخاتمة

يتكون البحث من ثمان فصول ومباحث وكل فصل يتكون من عدة مباحث ففى المبحث الأول من الفصل الأول يتحدث الباحث فيه عن نشأة المسرح ومعرفة الإنسان البدائى للدراما من خلال مقاومته للقوى الطبيعة وقيادة القبيلة ثم ظهور الأسطورة وحضارة وادى النيل بمسمياتها المختلفة. أما المبحث الثانى تناول فيه الباحث المسرح عند الإغريق وحديث أرسطو عن المأساة والملهاة وأغانى الدثرامب وأعياد الاله ديونيوس في اثينا. أما المبحث الثالث تناول فيه الباحث المسرح العربى وكيف أن الشعوب العربية عرفت أشكال مختلفة من النشاط المسرحى من خلال الطقوس الدينية والاجتماعية ودور الخلافة العباسية وملاهى الشعب أيام السلطان الغورى و فن المقامات العربية حتى مسرح مارون النقاش ومسرح شوقى. أما المبحث الرابع فكان عن الشعر الانجليزى بداية بالرواد الحقيقين في مجال الكوميديا الرومانسية إلى أن اكتمل على يد الكاتب القدير شكسبير. أما المبحث الخامس والآخير في الفصل الأول فكان عن المسرح السودانى الذى تضاربت الأقوال في بداية المسرحية في السودان وقد ظهرت من خلال العروض الاحتفالية المشتملة في الرقص والايقاع والطقوس والأسطورة والعادات والتقاليد في البيئة متباينة شكلاً مضموناً وبها أكثر من مائة لسان (رطانى) وعشرات المعتقدات بجانب تنوع المناخات ثم ظهرت مجالات التأليف المسرحى لشعراء العاملين والاساتذة المصريين بكلية غردون التذكارية وفرقة الطلبة حتى نشأة المسرح القومى.

أما الفصل الثانى ففي المبحث الأول كان عن حياة الأديب وعصره باعتبارها مفتاح لأدب الشاعر ومسرحه. أما المبحث الثانى فكان عن نشأة عبدالله الطيب ومراحله الدراسية المختلفة وبيئته التى تعلم فيها وثقافته التى استقاها من قرأته المختلفة وعن اشعاره ودواونه المختلفة ومواقفه الفكرية. أما المبحث الثالث فكان عن محمد مفتاح الفيتوري نشأته ومراحله الدراسية وثقافته واشعاره ودواوينه ومواقفه الفكريه.

أما الفصل الثالث فكان ففى المبحث الأول عن عناصر المسرحية أما في المبحث الثانى فكان عن الفكرة الأساسية في المسرحيات الثلاث (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري. أما المبحث الثانى فكان عن شخوص مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري سواء كانت عن الشخصيات الرئيسية أو الثانوية و ملاحظات حولها وجداول تبين ظهورها في فصول المسرحيات الثلاث.

أما المبحث الثالث فكان عن انماط الصراع ومفهومه في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب ومسرحية سولارا وعمر المختار للفيتوري. أما المبحث الرابع فكان عن الوسائط الحوارية في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري.

أما المبحث الخامس فكان عن التراث وكيف يتعامل معه الشاعر ويوظفه في مسرحه الشعرى وتطبيقات في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري.

أما الفصل الرابع ففى المبحث الأول تحدث الباحث فيه عن مدخل الصورة في الشعر المسرحى. أما المبحث الثانى فكان عن الصورة البسيطة والمركبة والعنقودية والخصائص الأسلوبية والتراكيب اللغوية في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبداالله الطيب.

أما المبحث الثالث فكان عن الصورة البسيطة والمركبة والعنقودية والخصائص الأسلوبية والتراكيب اللغوية في مسرحية "سولارا" للفيتوري. أما المبحث الرابع فكان عن الصورة البسيطة والمركبة والعنقودية والخصائص الأسلوبية والتراكيب اللغوية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري.

أما الفصل الخامس فكان المبحث الأول عن قضية الموت في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري.

أما االفصل السادس ا فكان عن القضايا السياسية في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري. أما الفصل السابع فكان عن القضايا الاجتماعية في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري. أما الفصل الثامن فكان عن القضايا الانسانية في مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب وسولارا وعمر المختار للفيتوري.

وأخيراً الخاتمة التى تبين فصول ومباحث الدراسة.

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
البسملة	أ
الآية	ب
الإهداء	ج
ملخص الدراسة بالعربية	د – ل
ملخص الدراسة بالانجليزي	م – ق
المقدمة	ر
شكر وتنويه	ن
الفصل الأول: نشأة المسرح	
المبحث الأول: نشأة المسرح	١–٣
المبحث الثاني: المسرح الإغريقي	٤–٦
المبحث الثالث: المسرح العربي	٦–١٢
المبحث الرابع: المسرح الانجليزي	١٣–١٥
المبحث الخامس: المسرح السوداني	١٥–٢٠
الفصل الثاني: حياة الشاعرين	
المبحث الأول: حياة الأديب وعصره	٢١–٢٣
المبحث الثاني: حياة عبدالله الطيب وعصره	٢٣–٢٧
المبحث الثالث: حياة الفيتوري وعصره	٢٧–٣٤
الفصل الثالث: عناصر المسرحية عند الشاعرين	
المبحث الأول: مدخل عناصر المسرحية	٣٥–٤٠
المبحث الثانى:الفكرة الأساسية للمسرحية	٤٠–٤٨

المطلب الأول:الفكرة الأساسية لمسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله لطيب المطلب الثاني: الفكرة الاساسية لمسرحية "سولارا"للفيتوري المطلب الثالث: الفكرة الأساسية لمسرحية "عمر المختار "للفيتوري	
المبحث الثالث: شخوص المسرحية المطلب الأول: شخوص مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب المطلب الثانى: شخوص مسرحية "سولارا" للفيتوري المطلب الثالث: شخوص مسرحية "عمر المختار" للفيتورى	٤٨-٨٤
المبحث الرابع: أنماط الصراع المطلب الأول: انماط الصراع مسرحية(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب المطلب الثانى: انماط الصراع في مسرحية سولارا للفيتوري المطلب الثالث: أنماط الصراع في مسرحية عمر المختار للفيتوري	٨٤-١٠٣
المبحث الخامس: الوسائط الحوارية في المسرحية المطلب الأول: الوسائط الحوارية في مسرح(نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب المطلب الثانى: الوسائط الحوارية في مسرحية "سولارا" للفيتوري المطلب الثالث: الوسائط الحوارية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري	١٠٤-١٣٠
المبحث السادس: التراث في المسرحية المطلب الأول: التراث في مسرحية "نكبة البرامكة" لعبدالله الطيب المطلب الثانى: التراث في مسرحية "سولارا" للفيتوري المطلب الثالث: التراث في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري	١٣٠-١٤٠
الفصل الرابع : الصورة في الشعر المسرحى عند الشاعرين	
المبحث الأول: مدخل عن الصورة في الشعر المسرحى	
المبحث الثانى: الصورة في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب **أ/**الصورة البسيطة **ب/**الصورة المركبة **ج/**الصورة العنقودية	

د/ الخصائص الأسلوبية **ه/** التراكيب اللغوية	
المبحث الثالث: الصورة في مسرحية "سولارا" للفيتوري **أ/** الصورة البسيطة **ب/** الصورة المركبة **ج/** الصورة العنقودية **د/** الخصائص الأسلوبية **ه/** التراكيب اللغوية	
المبحث الرابع: الصورة في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري **أ/** الصورة البسيطة **ب/** الصورة المركبة **ج/** الصورة العنقودية **د/** الخصائص الأسلوبية **ه/** التراكيب اللغوية	
الفصل الخامس: قضية الموت في الشعر المسرحى عند الشاعرين	
المبحث الأول: قضية الموت في مسرحية (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب المبحث الثانى: قضية الموت في مسرحية "سولارا" للفيتورى المبحث الثالث: قضية الموت في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري	١٨٠-١٩٤
الفصل السادس **القضايا السياسية في الشعر المسرحى عند الشاعرين**	-١٩٤
المبحث الأول: القضايا السياسية في (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب المبحث الثانى: **القضايا السياسية في مسرحية "سولارا" للفيتوري** المبحث الثالث: **القضايا السياسية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري**	٢١٧

الفصل السابع القضايا الاجتماعية في الشعر المسرحى عند الشاعرين	
المبحث الأول: القضايا الاجتماعية في (نكبة البرامكة) لعبدالله الطيب المبحث الثانى: القضايا الاجتماعية في مسرحية "سولارا" للفيتوري المبحث الثالث: القضايا الاجتماعية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري	٢٢٩
الفصل الثامن : القضايا الإنسانية في الشعر المسرحى عند الشاعرين	
المبحث الأول: القضايا الإنسانية في مسرحية(نكبة البرامكة) عبدالله الطيب المبحث الثانى: القضايا الإنسانية في مسرحية "سولارا" للفيتوري المبحث الثالث: القضايا الإنسانية في مسرحية "عمر المختار" للفيتوري	٢٤٢
الخاتمة	٢٤٣-٢٤٤
الفهرس	
المصادر والمراجع	

المصادر والمراجع

١.	إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . ترجمة محمد إبراهيم الشوش مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦١م . بيروت نيويورك
٢.	أنس داود، كتاب الاسطورة في الشعر العربى الحديث.
٣.	إبراهيم الدرديرى، في الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض- ١٩٨٠م ١٤٠٠هـ.
٤.	أحمد عبد الحي . شعر صلاح عبد الصبور الغنائي . الطبعة الأولى القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.
٥.	انظر ايضاً في الصورة عند شكسبير، اريك بنتلي، الحياة في الدراما.
٦.	بيير آجيه، المسرح وقلق البشر، ترجمة د/ سامية اسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.
٧.	رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٧٩م.
٨.	رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٧م، ص(٨٣- ٨٤).
٩.	سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دارغريب للطباعة والنشر ٢٠٠٠م
١٠.	شكري عياد، مجلة المسرح العدد الخامس، السنة الأولى، اكتوبر ١٩٨١م.
١١.	صلاح عبدالصبور، الاعمال الكاملة.
١٢.	صلاح عبدالصبور، حياتى في الشعر، طبعة أولى، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩م،
١٣.	صلاح عبدالصبور، مدينة العشق والحكمة، طبعة أولى، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة،١٩٧٢م
١٤.	صلاح عبدالصبور، وتبقى الكلمة١٩٧٠م، مطبعة اولى، دار الاداب، بيروت،١٩٧٩م.
١٥.	طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداء، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة النصر المصرية ١٩٧٦م.

١٦.	عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، الطبعة الثانية، القاهرة دار المعارف ١٩٨٠م.
١٧.	عبدالرحمن صدقي، الشاعر الرجيم بودلير، سلسلة إقرأ رقم(٧)، القاهرة دار المعارف
١٨.	عبدالقادر القط، فن المسرحية دار المعرفة شركة ابي الهول القاهرة الطبعة الاولى١٩٩٨م.
١٩.	عبدالله الطيب، الغرام المكنون (نكبة البرامكة) الطبعة الثانية، دار الاصالة للصحافة والنشر،الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م.
٢٠.	عبدالله الطيب، المرتكزات الأدبية والفكرية في المسرح العربى نموذجاً دراسة تحليلية مسرحية زواج سمر، أيهاب تاج السر عباس، ٢٠٠١م.
٢١.	عبدالله الطيب، ديوان بانات رامة.
٢٢.	عبدالله الطيب، زواج سمر ، الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر،الخرطوم – السودان٢٠٠٤م.
٢٣.	عبدالله الطيب، قيام الساعة(نكبة البرامكة)- الطبعة الثانية، دار الأصالة للصحافة والنشر، الخرطوم- السودان ٢٠٠٤م.
٢٤.	عبدالله شقرون(مائدة مستديرة عن التأليف المسرحي العربي) مجلة الفنون المغربية، العدد ٥، ٦.
٢٥.	عبدالله ميرغني الميري، المسرح في السودان أوراق للذاكرة مطبوعات المسرح القومي(٢) ٢٠٠١م.
٢٦.	عبدالمحسن عاطف سلام، مسرح عزيز أباظة دار المعارف الاسكندرية الطبعة الاولى١٩٦١
٢٧.	عدنان بن ذريل (الشخصية والصراع الماساوى، دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي) مطابع ألف باء- الأديب ، دمشق ، ١٩٧٣م .
٢٨.	عزالدين اسماعيل، الادب وفنونه، الطبعة السابعة، دار الفكر العربى، ١٩٧٨م.
٢٩.	عزالدين اسماعيل، قضايا الإنسان في المسرح، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م.
٣٠.	عصام الدين أبوالعلا،المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفنى، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م.

٣١. علي الراعي،عالم المعرفة – المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م – مطبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب –الكويت.

٣٢. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع– طرابلس– ليبيا–١٩٧٨م.

٣٣. عمر أحمد صديق أحمد، رسالة دكتوراة هذا عبدالله الطيب ناقداً، الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م.

٣٤. فائق مصطفي أحمد(تأهيل المسرح العربي في العراق ١٩٦٨-٨٤) مجلة الأقلام الموقف الادبى، دمشق،العدد١، ١٩٧٢م.

٣٥. اللورد دوي، دفاعا عن الأدب، ترجمة هنري نجيب،الطبعة الأولى، بيروت/باريس ١٩٨٣م.

٣٦. محمد الفيتوري . غاية طموح الرسالة . المجلد ١٩. العدد ٩٣٦. حزيران ١٩٥١م.

٣٧. محمد المديونى(إشكاليات تأصيل المسرح العربى) قرطاج،بيت الحكمة،المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، ط١، ١٩٩٣م.

٣٨. محمد الواثق عبدالله الطيب، الشعر والدراما ورقة في تأبين عبدالله الطيب ٢٠٠٥م.

٣٩. محمد حسن حبيب، مجلة الآفاق، المسرحية الشعرية تأملات في النص المسرحي طبعة ٢٠٠٠م.

٤٠. محمد زكى العشماوي، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

٤١. محمد سعيد أودونيس، الثابت المتحول،الطبعة الرابعة، بيروت، دار العودة ١٩٨٣م.

٤٢. محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للنشر، ١٩٦٦م

٤٣. محمد عنانى، كتاب النقد التحليلي، مكتبة الانجلو المصرية.

٤٤. محمد عنانى، مقال عن المسرح النفسى بمجلة فصول، المجلد الثانى العددالثالث ١٩٨٢م.

٤٥.	محمد محمود رجوبه، مسرح صلاح عبدالصبور"دراسة فنية"، الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة،العراق ١٩٩٠م.
٤٦.	مصطفى ناصف، كتاب الصورة الادبية،دار مصر للطباعة ١٩٥٨م.
٤٧.	منيف موسى . محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والجمال . الطبعة الأولى . بيروت . دار الفكر اللبناني ١٩٨٥م.
٤٨.	منيف موسى . مقدمة ديوان، في ديوان الفيتوري المجلد الثاني - الطبعة الأولى . بيروت . دار العودة ١٩٧٩م.
٤٩.	نصر الدين البحرة(تجربة مسرحية رائدة في المغرب) حديث مع الصديقي، مجلة الموقف الأدب،دمشق،العدد ١، ١٩٧٢م.
٥٠.	نعيم اليافي، الصورة الفنية(مخطوطة دكتوراة) ،أداب القاهرة ١٩٦٧م،
٥١.	نقلا عن الباحث محمد عبدالهادي، رسالة ماجستير مخطوطة بعنوان: نظرية الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان- أداب القاهرة ١٩٧٢م وهذه الدراسة عن شكسبير ترجم الدارس جزءاً كبيراً منها ضمن أطروحته من ص(٢٢-٨٩)،
٥٢.	نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م.
٥٣.	هيثم يحى الخواجه، لغة المسرح ولغة الشعر، تطويع المسرح الشعرى للمسرحي.
٥٤.	علي احمد باكثير -فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية- دار المعرفة القاهرة ط الثانية ١٩٦٤م.
٥٥.	د/أبو حمالة بنعيسي، (رسالة دكتوراه) النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، الجزء الأول، سنة ٨٥-٨٦م.
٥٦.	صحيفة آخر لحظة، العدد "٩٢٤" السنة الثالثة، ٣مارس٢٠٠٩م، " تجارة الرقيق في السودان" طه النعمان، ص(٧).